T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO TELEVİZYON BİLİM DALI

ULUSAL SİNEMA DÜŞÜNCESİ BAĞLAMINDA KÜRT SİNEMASI, BİR ÖRNEK OLARAK BAHMAN GHOBADİ'NİN KÜRT SİNEMASI ÜZERİNDEKİ ETKİSİ

Yüksek Lisans Tezi

RABAR IBRAHIM HAMA ALI

İSTANBUL, 2022

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO TELEVİZYON BİLİM DALI

ULUSAL SİNEMA DÜŞÜNCESİ BAĞLAMINDA KÜRT SİNEMASI, BİR ÖRNEK OLARAK BAHMAN GHOBADİ'NİN KÜRT SİNEMASI ÜZERİNDEKİ ETKİSİ

Yüksek Lisans Tezi

RABAR IBRAHIM HAMA ALI

Danışman: Doç. Dr. GÖKSEL AYMAZ

İSTANBUL, 2022

ÖZET:

ULUSAL SİNEMA DÜŞÜNCESİ BAĞLAMINDA KÜRT SİNEMASI, BİR ÖRNEK OLARAK BAHMAN GHOBADİ'NİN KÜRT SİNEMASI ÜZERİNDEKİ ETKİSİ

Sinemanın ortaya çıkışının, hızlı gelişiminin ve genel olarak toplum üzerindeki güçlü etkisinin ardından, film yapımcıları ve yönetmenleri günün özünü yakalamaya ve sinema aracılığıyla kendi ülkelerinin önemli sorunlarını dünyaya göstermeye çalıştılar. Film yapımcıları ve sinemacıları arasındaki bu çatışma, film yapımında birçok yeni tür ve stilin ortaya çıkışına neden olmuştur. Ortaya çıkan bazı yeni üslup ve kavramların amacı sinemaya hizmet etmek ve toplumun acıları ve sorunları üzerinde daha çok çalışmaktı. Diğerleri ise, Amerikan Sineması (Hollywood) gibi büyük ulusal sinemalarla rekabet etmek ve sinema dünyasına hakim olmalarını engellemekti.

Bu bağlamda, bu çalışmanın temel amaçlarından biri Kürt sinemasını "ulusal sinema" bağlamında incelemektir. Bu çerçevedeki temel tartışma konuları ve bu konudaki eleştirmenlerin yazıları incelenmiş ve netleştirilmiştir. Bu çalışmanın bir diğer amacı da Bahman Ghobadi'nin filmlerinin Kürt sineması üzerindeki etkilerini analiz etmektir. Araştırmanın konusunu daha da netleştirmek için ilk filmin oluşumundan günümüze kadar Kürt sineması analiz edilmeye çalışılmıştır. Ayrıca Bahman Ghobadi'nin bazı filmleri incelenerek Kürt sinemasındaki rolünü tanımlanmaya çalışılmıştır.

Bunları daha iyi açıklamak ve anlatabilmek, ayrıca araştırmanın amacına ulaşabilmek için nitel yöntem en uygun seçenek olarak kabul edilmiştir. Bu bağlamda tarihsel analiz ve durum açıklama analizi kullanılmıştır. Bu araştırmada Kürtlerin yaşadığı ülkeler Irak, İran, Türkiye, Suriye ve diasporada yaşayanlar, araştırma evreni olarak kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ulusal sinema, Ulusal Sinema Düşüncesi, Kürt Sineması, Bahman Ghobadi.

ABSTRACT

KURDISH CINEMA IN THE CONTEXT OF NATIONAL CINEMA, THE CASE OF BAHMAN GHOBADI'S INFLUENCE ON KURDISH CINEMA

After the emergence of cinema, its rapid development and its strong impact on society in general, filmmakers and directors tried to capture the essence of the day and show the world the important problems of their country through cinema. That evolved the emergence of a big competition between filmmakers and this competition has made the world to have different and many new genres of styles of filmmaking. The main purpose of some of the new styles and terms which emerged was to serve the cinema itself and to work more on the grievances of societies then picture it in cinemas. Another purpose of the new styles was to compete with other large national cinemas, such as The United States cinema (Hollywood), in order to prevent them from dominating the world cinema.

In this sense, the main purpose of this study is to explain Kurdish cinema in the context of national cinema. The most discussed topics and the writings of the critics on this subject has been analyzed and clarified. Other purpose of this study is to explain the impact of Bahman Ghobadi's films on Kurdish cinema. In order to explain the subject of the study further, the Kurdish cinema has been analyzed from the formation of the first film till present. In addition, by examining some of Bahman Ghobadi's films, this study has endeavored to define his role in Kurdish cinema.

The qualitative method was accepted as the best choice to examine the situation of Kurdish cinema and to determine the purpose of the research. In this context, historical analysis and situation explanation analysis were used. The population of the study consists of the Kurds who live in these countries; Iraq, Iran, Syria, Turkey, and also Kurdish in diaspora.

Keywords: National Cinema, National Cinema Thoughts, Kurdish Cinema, Bahman Ghobadi.

ÖNSÖZ

Son yıllarda meydana gelen hızlı değişimlerle birlikte çeşitli etnik kimlikler film aracılığıyla sanat ve sinema alanında yerlerini alabilmişlerdir. Elbette etnik kimliklerin sinema dünyasındaki deneyimlerinin, ait oldukları toplumların ekonomik, siyasal ve kültürel koşullarına ve sinemaya verilen değere göre değişiklik gösterdiği açıktır. Kürt sinemasının bu denklemin neresinde olduğu düşüncesiyle, bu çalışma, Kürt sinemasının ortaya çıkışı ve tarihsel gelişimi ile Kürt sinemasının "ulusal sinema" bağlamında analizine odaklanmıştır. Bahman Ghobadi'nin filmlerinin Kürt sinemasına etkisinin ne olduğu üzerinde durulmuştur.

Seçtiğim konu güncel ve yeni olduğu için Kürt sineması veya Ghobadi filmleri hakkında çok fazla akademik çalışma yoktu. Bu nedenle, çoğunlukla çeşitli internet sitelerinde yayınlanan yazı ve film eleştirilerine dayanmak zorunda kaldım. Bu çalışmanın yürütülmesi sırasında desteğini esirgemeyen değerli danışmanım Doç.Dr.Göksel Aymaz'a teşekkürlerimi borç bilir ve saygılarımı sunarım. Uluslararası öğrencilerle tecrübe paylaşımı imkânı gerçekleştiren ve aynı zamanda tezi dil açısından redakte eden YTB'ye teşekkür ederim. Hayatım boyunca beni destekleyen, haklarını asla ödeyemeyeceğim aileme teşekkürlerimi sunarım.

RABAR IBRAHIM HAMA ALI

İstanbul, 2021

İÇİNDEKİLER

Sayfa No:

ÖZET: ..... **i**
ABSTRACT ..... **ii**
ÖNSÖZ ..... **iii**
İÇİNDEKİLER ..... **iv**
ŞEKİLLER LİSTESİ ..... **vi**
KISALTMALAR ..... **vii**
Giriş **1**
1. Yöntem 3
2. Amaç ve Hedefler 4
3. Özgün Değer 4
4. Yaygın Etki - Katma Değer 5
1. BİRİNCİ BÖLÜM: ULUSAL SİNEMA **6**
1.1. Ulusal Sinema Kavramı 6
1.2. Ulusal Sinema Sınıflandırmasi 10
1.2.1. Üretim 10
1.2.2. Dağıtım ve Görüntüleme 12
1.2.3. Seyirciler 12
1.2.4. Tartışmalar 13
1.2.5. Metin 14
1.2.6. Kültürel Özellikleri 14
1.2.7. Hükümetin Rolü 15
1.3. Ulusal Sinema, İdeoloji ve Politika 15
1.4. Ulusal Sinema ve Ulusötesi 18
1.5. Kültürel Çeşitlilik ve Ulusal Özgünlük 21
2. İKİNCİ BÖLÜM: KÜRT SİNEMASI **26**
2.1. Kürt Sinemasının Doğuş ve Oluşumu 26
2.2. Kürt Sinemasının Tarihsel Gelişimi 32
2.2.1. Irak 33
2.2.2. İran 36
2.2.3. Suriye 39
2.2.4. Türkiye 42

2.2.5. Diasporada Kürt Sineması ... 46
2.2.5.1. Huner Saleem veya Hüner Salim ... 47
2.2.5.2. Hisham Zaman ... 49
2.2.5.3. Sahim Omar Kalifa ... 52
2.2.5.4. Karzan Kader ... 54
2.3. Kürt Sineması ve Ulusal Sinema ... 56
2.4. Kürt Sinemasının Kimliği ve Sorunları ... 63
3. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: BAHMAN GHOBADİ'NİN KÜRT SİNEMASI ÜZERİNDEKİ ETKİSİ ... 70
3.1. Bahman Ghobadi Sineması ... 70
3.1.1. Bahman Ghobadi'nin Hayat Hikayesi ... 70
3.1.2. Bahman Ghobadi'nin En Ünlü ve Etkili Eserleri ... 72
3.1.2.1. Sarhoş Atlar Zamanı ... 72
3.1.2.1.1. Film Özeti ... 72
3.1.2.1.2. Genel Değerlendirme ... 74
3.1.2.2. Anavatanımın Şarkıları ... 77
3.1.2.2.1. Film Özeti ... 77
3.1.2.2.2. Genel Değerlendirme ... 78
3.1.2.3. Kaplumbağalar da Uçar ... 80
3.1.2.3.1. Film Özeti ... 80
3.1.2.3.2. Genel Değerlendirme ... 82
3.1.2.4. Yarım Ay ... 84
3.1.2.4.1. Film Özeti ... 84
3.1.2.4.2. Genel Değerlendirme ... 85
3.2. Bahman Ghobadi Sineması ve Yeni İtalyan Gerçekçiliği (Italian Neorealism) ... 87
3.2.1. Yeni İtalyan Gerçekçi Sinemasına Kısa Bir Bakış ... 87
3.2.2. Yeni İtalyan Gerçekçiliğinin Temelleri ... 88
3.3. Bahman Ghobadi Sinemasının En Önemli Figürlerinden Biri Olarak Doğa ... 92
3.4. Bahmani Ghobadi Filmlerinde Kürt Kültürü ve Kimliği ... 97
SONUÇ ... 100
KAYNAKÇA ... 106

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa No:

Şekil: 1.1. The Professional (1994), Yönetmen: Lus Besson 18

Şekil: 1.2. Evita (1996), Yönetmen: Alan Parker. Ve Atlantic (1929), Yönetmen: E.A. Dupont 20

Şekil: 1.3. The English Patient (1996), Yönetmen: Anthony Minghella 22

Şekil: 2.1. Zare (1926), Yönetmen: Hamo Beknazaryan 29

Şekil: 2.2. Babil'in Olğu (2009), Yönetmen: Muhammed Al-Daraji. Ve Kara Tahta (2000), Yönetmen: Samira Makhmalbaf 31

Şekil: 2.3. Neredesin Süperman (2010), Yönetmen: Karzan Kader. Ve Zero Nine (2021), Yönetmen: Bakhtyar Fatah 32

Şekil: 2.4. Fotoğraf (2001), Yönetmen: Kazım Öz 46

Şekil: 2.5. Benim Tatlı Biber Ülkem (2013), Yönetmen: Hiner Saleem 49

Şekil: 2.6. krala Bir Mektup (2014), Yönetmen: Hisham Zaman 52

Şekil: 2.7. Bağdat Messi (2012), Yönetmen: Sahim Omar Khalifa 54

Şekil: 2.8. Neredesin Süperman (2010), filminden bir sahne 56

Şekil: 3.1. Ayoub ve Ghobadi'nin bitlikte çekilmiş sahne arkası bir fotoğraf 73

Şekil: 3.2. Anavatanımın Şarkıları filminden bir sahne 78

Şekil: 3.3. Kaplumbağalar da Uçar filminden bir sahne 81

Şekil: 3.4. Yarım Ay filminden bir sahne 85

Şekil: 3.5. Cesare Zavattini (1902-1989) 89

Şekil: 3.6. Bicycle Thieves filminden bir sahne 91

Şekil: 3.7. Sarhoş Atlar Zamanı filminden bir sahne 94

Şekil: 3.8. Kaplumbağalar da Uçar filminden bir dağ kirlilik sahnesi 95

Şekil: 3.9. Yarım Ay filminden bir Müzik ve Mimari görüntüsü 97

KISALTMALAR

ABD. Amerika Birleşik Devletleri

BM. Birleşmiş Milletler

C. Cilt

GATT. General Agreement on Tariffs and Trade/ Gümrük Tarifeleri ve Ticaret Genel Anlaşması

KBY. Kürdistan Bölgesel Yönetimi[1]/ Kurdistan Regional Government

MKM. Mezopotamya Kültür Merkezi

Nu. Numara

P. page

s. Sayfa

VOA. Voice of America/ Amerikanın Sesi

WWW. World Wide Web

[1] "Kürdistan Bölgesel Yönetimi", Irak Anayasası'nda resmi bir ifade olarak kullanılmaktadır (bkz. Irak Anayasası, 2005). Kürtlerin yaşadığı coğrafi alanı ifade eden "Kürdistan" kelimesi, bu çalışmada, atıf yapılan kaynaklarda kullanıldığı için yer almaktadır.

GİRİŞ

Sinemanın ortaya çıkması ve gelişmesi diğer sanatlar gibi kültürel ve ekonomik ilerlemelerden bağımsız değildir. 19. yüzyıl, dünyada ekonomik ve siyasal çalkantıların olduğu, farklı görüşlerin ve ideolojilerin ortaya çıktığı bir dönemdir. Bu yüzyıl içerisinde fikir alt yapıları, tarihsel bir tabana ve toplumsal yapıya ve ekonomik unsurlara dayandırılmış, komplike bir yapı içerisinde ele alınmıştır. Sinema da bu yüzyılın sonlarına doğru kendini hem tecimsel hem de sanatsal anlamda ortaya koyan en genç sanat dalı olarak, eski sanatları (resim, heykel, müzik, edebiyat, tiyatro) da içine alarak gelişmeye başlamıştır. Yeni bir sanat dalı olarak sinema, sonraki 20-30 yıl içerisinde tecimsel ve sanatsal yönlerinin dışında ideolojik bir aygıt olarak tanıtma, aktarım amaçlarını da yerine getiren bir araç konumuna gelmiştir. Özellikle 20. yüzyılda yaşanan iki büyük savaşın ortaya çıkardığı toplumsal değişimler, sinema sanatına da yansımış, sinema anlatı yapısını, işlenen konuları da etkilemiştir. Sinema akımı kavramı da bu değişimlerin ve sinema alanındaki gelişmelerin sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu gelişmeler, dünyada ulusal tabanlı sinema akımlarının ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Kürt sinemasının "ulusal sinema" kapsamına girip girmediği konusunda yönetmenlerin, yazarların ve eleştirmenlerin görüşleri farklıdır. Andre Higson gibi eleştirmenlerin yazılarına ve makalelerine dayanarak Kürt sinemasının ulusal bir sinema olarak kabul edilebileceğine ya da ulusal sinema çerçevesine dahil edilebileceğine inanmaktadır. Örneğin, bazıları Higson'un yazılarının ışığında Kürt filmlerinin büyük bir bölümünün ve özellikle Bahman Ghobadi'nin bazı filmlerinin Higson'un tanımladığı birçok özelliği içerdiği için ulusal sinema çerçevesine yerleştirilebileceğine inanmaktadırlar. Ancak bazı yazar ve eleştirmenlere göre Kürt sineması ulusal bir sinema değildir ve ulusal sinema kavramına dahil edilemez. Elbette Higson'a göre ulusal sinema kavramı için belirlenen kriterler ulusal sinemaya daha çok (ciddi) yaklaşımlardan oluşmaktadır. Çünkü ulusal sinemanın kesin ve mutlak bir tanımı yoktur. Daha ziyade amaçları sinemada (ulus) terimini daha fazla incelemektir.

Bu çalışma üç ana bölümden oluşmaktadır. Çalışmanın ilk bölümü ulusal sinema düşüncesi hakkındadır. Bu bölümde, bu düşüncenin ayrıntılarının tanıtılmasına ve analizine odaklanmıştır. Ulusal sinema kavramı hakkında yazılan yazı ve makalelere değinilerek bu kavramın tanımı, ortaya çıkışı ve özellikleri incelenmiştir. Ulusal sinema düşüncesiyle ilgili hala birçok spekülasyon var. Diğer bir deyişle, sinema yazarları ve eleştirmenleri ulusal sinema

düşüncesi konusunda farklı görüşlere sahiptirler. Bazıları ulusal sinema hakkındaki düşünce ve görüşlerinde hemfikirdir ve birbirlerini desteklerler. Ama başkaları farklı görüşlere sahip ve ulusal sinemayı farklı tanımlıyor ve anlamı için farklı yorumluyorlar. 1980'lere kadar sinema yazarlarının ve eleştirmenlerinin ulusal sinemaya ilişkin görüş ve fikirleri daha çok geleneksel film, ya da folklor adı verilen filmlerde çalışma biçimindeydi. Bu genellikle Hollywood dışında üretilen filmler için kullanıldı. Zamanla ve bu tür filmlerin çoğalmasıyla birlikte yazarlar ve eleştirmenler tarafından incelenmeye ve eleştirilmeye başlandı. Bu da bu tür filmlere daha fazla ilgi gösterilmesine ve ilgi odağı haline gelmesine neden olmuştur. Bu tür sinemanın üretimi, Hollywood sinemasından çok farklı olan ve daha çok yerli filmi içeren filmlerden oluşuyordu. Başlangıçta ulusal sinema kavramı yalnızca kendi topraklarına sahip olan ulusların ürettiği filmler için kullanılıyordu (Higson, 1989). Ulusal sinemanın daha eksiksiz bir analizi ve anlaşılması için, bu çalışmada Andrew Higson ve Stephen Kraftz'ın yazıları Öncelikli olarak yararlanılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümü Kürt sineması hakkındadır. Kürt sinemasının ortaya çıkması ve gelişmesi, Kürt sinemasının ilk filminden bu bugüne kadar yapılan filmlere kadar, Kürtlerin yaşadığı ülkeler, Irak, İran, Türkiye, Suriye ve diasporada yaşayan Kürtlerin sinema alanındaki faaliyetlerini incelenmiştir. Kürt sinemasının tarihi birkaç aşamaya bölünmüştür. İlk aşama Kürtlerle ilgili filmlerden oluşuyor. Ama filmin kadrosundan hiçbiri yönetmen ve yapımcı dahil olmak üzere Kürt değildir. Kürt sinema tarihinde bu aşamanın en ünlü filmlerinden biri, birçok Kürt sinemacı tarafından Kürt sinema tarihindeki ilk film olarak kabul edilen "*Zare*" Hamo Beknazarian(1926) filmdir. İkinci aşama, bir Kürt yönetmen tarafından yapılan filmlerden oluşuyor, ancak filmin kadrosunun çoğu Kürt değil ve filmin dili Kürtçe değil. Ya da bu aşamanın filmleri Kürt bir yönetmen tarafından yapılmamış ama film Kürtleri konu alıyor ve hatta filmin dili Kürtçe. Bu aşamada öne çıkan filmlere örnek olarak "*Kara Tahta*" Samira Makhmalbaf(2000), "*Yol*" Yılmaz Güney(1982) gösterilebilir. Üçüncü ve son aşama, bu aşamada filmlerin hikayesi, mekânı, dili, oyuncuları, yönetmeni ve kadrosu gibi film yapım sürecinin tamamen veya büyük ölçüde Kürtlerden oluşmaktadır. Bu aşamadaki filmler (1999-2000) yıllarda başlar ve bugüne kadar devam etmektedir (Mohammad, 2020). Tarihsel olarak aralarında uzun yıllar vardır. Bu aşamalarda yapılan filmlerin sayısı da çok azdır. Kürt sineması bölgedeki diğer ulusal sinemaların gerisinde kalmış ve çok geç başlamıştır. Kürt sinemasının gelişimi de ilk Kürt filminin yapımından bu yana çok yavaş olmuştur. Elbette Kürt

sinemasındaki bu yavaş büyüme, birçoğu birbiriyle ilişkili bir dizi faktörden kaynaklanmıştır. Bu çalışmada bu faktörler ve nedenleri analiz edilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümü ise, Bahman Ghobadi'nin sineması ve bunun Kürt sineması üzerindeki etkisi hakkındadır. 21. yüzyılın başlarında bölgede meydana gelen siyasi ve ekonomik değişimler yeni bir durumun ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bazı Kürt sinemacılar da bu durumdan yararlanarak çeşitli filmler çekilmiştir. Yeni koşullardan yararlanmayı başaran yönetmenler arasında, filmleri yurt içi ve yurt dışında pek çok iyi tepkiyle karşılaşan ve Kürt sinema tarihinde yeni bir aşamanın başlangıcı olan yönetmenlerden biri (Bahman Ghobadi) olmuştur (Abdi, 2013). 2000 yılında "*Sarhoş Atlar Zamanı*" filminin vizyona girmesinin ardından Bahman Ghobadi Kürt sinemasında yeni bir aşama başlamıştır. Ghobadi, bu filmi ve hatta sonraki filmleri Kürt sinemasının birçok yönü açısından çok önemlidir. Hatta birçok Kürt eleştirmen ve yönetmene göre Ghobadi'nin bu filmi, yani "*Sarhoş Atlar Zamanı*" Kürt sinemasının ilk filmidir. Ghobadi'nin filmlerinde Kürtlerin ekonomik durumu ve yaşam biçimini net ve açık bir şekilde resmettiğini söylenebilir. Elbette bu Ghobadi'nin ilk dört filminde görülmektedir. Diğer Ghobadi filmlerinde, "*Gergedan Mevsimi*" (2012), "*Kimsenin Iran Kedilerinden Haberi Yok*" (2009), "*Dört Duvar*" (2021) ana tema diğer dört film gibi olmasa da Kürt meselesine değinmiştir. Ayrıca, Ghobadi filmleri, doğrudan olmasa da Kürt müziği üzerinde de yoğunlaşmıştır.

1. Yöntem

Bu çalışmada, ulusal sinema düşüncesi'nin anlam ve özellikleri belirtilmiştir. Kürt sineması'nın gelişme ve sorunları analiz edelmiştir. Ulusal sinema düşüncesi Kürt sineması üzerinde bir örnek olarak incelenmiştir. Bahma Ghobadi sineması , Kürt sineması üzerindeki etkisini analiz edelmiştir. Bunları daha iyi açıklamak ve anlatabilmek, ayrıca araştırmanın amacına ulaşabilmek için nitel yöntem, tarihsel analiz ve durum açıklama analiz yöntemlerinin kullanılması uygun görülmüştür.

Bu araştırmada konu ile ilgili yapılan ve yayınlana araştırmalar, kitaplar, makaleler, dergiler ve internet platformlarından literatür taraması yapılıştır.

2. Amaç ve Hedefler

Bu araştırmanın temel amacı, ulusal sinema kavramından yola çıkarak Kürt sinemasını analiz etmek ve Kürt sinemasında zaman içinde yaşanan gelişmeler ve ilerlemeleri açıklamaktır. Bu çalışmanın amaçlarından bir diğeri de Bahman Ghobadi'nin filmlerinin Kürt sineması üzerindeki etkisidir.

Ulusal Sinemanın tanımı ve açıklaması nedir? Pek çok kez gündeme getirilmiş ve her defasında farklı cevaplarla karşılaşılmıştır. Ancak bu terim halen daha detaylı bir açıklamaya ihtiyaç duymaktadır. Kürtler, yaşadıkları ülkelerde, o ülkenin siyasi, kültürel ve dini şartlarına göre yaşamaya devam etmişler, Kürt yönetmenler kendilerini sinema aracılığıyla ifade etmeye çalışmışlardır. Dünyanın farklı coğrafyalarında yaşayan Kürtlerin, yaşadıkları yerlerde maruz kaldıkları sorunları sinemaya nasıl aktardıkları ve ulusal sinema düşüncesi bağlamında Kürt sineması incelenmiştir.

Genel olarak, çalışmada aşağıdaki soruların cevapları aranmış ve açıklanmaya çalışılmıştır:

1- Ulusal sinema düşüncesi ne zaman ortaya çıktı ve özellikleri nelerdir?
2- Kürt sinemasının ortaya çıkması ve işleyişindeki gecikmenin nedenleri nelerdir?
3- Kürt sinemasının tanıtımında Bahman Ghobadi'nin rolü ve etkisi nedir?
4- Bahman Ghobadi’nin filmlerinde Kürt yaşam ve geçimi nasıl işlenmiştir?

3. Özgün Değer

Kürt sineması hala sorgulama ve şüphe altında olduğu için elbette bu soruların ve şüphelerin de kendine özgü nedenleri var. Kürt ulusal sinemasına yanıt bulmak ve şüpheleri azaltmak için Kürt sinemasına ilişkin pek çok farklı görüş vardır. Bu nedenle bu çalışmada Kürt sineması üzerine yakından çalışılması gerektiği iyi bilinmektedir. Türkiye'de az sayıda Kürt sinemasının farklı yönleri üzerine bazı çalışmalar yapılmıştır. Ancak bir Irak vatandaşı olarak Irak'ta veya Kuzey Irak'ta Kürt sineması hakkında henüz ayrıntılı bir çalışmaya rastlamadığımı belirtmek isterim. Burada ölçek en azından Türkiye’de Kürt sineması hakkında yapılan

çalışmalardır. Dolayısıyla bu çalışmanın Kürt ulusal sineması üzerine detaylı ve akademik olarak bir çalışma olacağını söyleyebiliriz.

Bu çalışma uç ana bölümden oluşmaktadır. Çalışmanın ilk bölümü ulusal Sinema Düşüncesi hakkındadır. Bu bölümde, bu düşüncenin ayrıntılarının tanıtılmasına ve analizine odaklanmıştır. Çalışmanın ikinci bölümünde Ulusal Sinema Düşüncesi bağlamında Kürt ulusal sineması analizi yapılmıştır. Çalışmanın üçüncü bölümü ise, Kürt yönetmeni Bahman Ghobadi'nin hayatı ve sineması üzerinde çalışılmış ve Gobadi'nin Kürt ulusal sineması üzerindeki etkisi analiz edilmiştir.

4. Yaygın Etki - Katma Değer

Bu çalışmanın ana odağı, Kürt sinemasının eğilimi, yani Kürt sinemasının yükselişinin ve gelişiminin en başından beri ve bir yandan bu sinemanın zayıflığının ve gecikmesinin nedenleridir. Öte yandan ulusal sinema düşüncesi çerçevesinde Kürt sineması bir örnek olarak incelenmiştir.

Bu çalışmanın sonuçları özellikle sinemacılar, sinema araştırmacıları ve sinema meraklıları için önemlidir. Bu çalışma, Kürt sinemasının yükseliş ve gelişme aşamalarına odaklanmaktadır. Aynı zamanda Kürt sinemasının sorunlarını da analiz etmeye çalışılmıştır. Geleceğin Kürt sinemacıları ve sinema araştırmacıları için, kendi sinemaları hakkında bilgi sahibi edindikten sonra ileride dikkatli ve yaratıcı bir şekilde çalışmalarına odaklanabileceklerdir.

Bu araştırmanın bir diğer önemli kısmı da, ileride Kürt sineması üzerine çalışan Kürt sinemacı ve tüm araştırmacılar için iyi bir kaynak olabilecek detaylı ve akademik bir şekilde çalışabilecek olmasıdır.

1. BİRİNCİ BÖLÜM: ULUSAL SİNEMA

1.1. Ulusal Sinema Kavramı

1980'lere kadar, sinema eleştirmenleri ulusal sinema hakkındaki görüşleri daha çok geleneksel filmler anlamına geliyordu. Bu da en çok Hollywood dışında yapılan filmler için geçerliydi. Stil yönetmeni teriminin ortaya çıkmasıyla bu terim, önemli ölçüde kullanıldı ve bu terim vasıtasıyla Hollywood dışındaki filmlere (uzun metrajlı filmler) atıfta bulunmak için kullanıldı. Aynı zamanda geniş çapta bu tür filmler yayınlanmaya ve analiz edilmeye başladı. Box-office'de ve kültürel olarak ulusal sinema ve Hollywood filmleri arasında çok fark vardır. Dünyanın birçok ülkesinde, 1960'ların ilk yarısında yeni sinema dalgasının zirvesine denk gelen bu tür filmlerin üretim ve dağıtımı başladı. Bu on yılın ikinci yarısında, devrimci sinema anlayışı görüşler ve sinemada sömürge sonrası çabalar bu tür konuların çoğalmasına neden oldu. Ulusal sinema fikri ve kuruluş ilkeleri, 1980'lere kadar bu şekilde devam eden belirsiz ve hızlı bir anlatı tarzıydı. Daha önce, ulusal sinema kavramı yalnızca toprak sahibi uluslar arasında üretilen filmleri ifade edeyordu, ancak bu kavram bazen anti-emperyalist olarak görülüyordu.

Ulusal sinema'nın kurucu unsurlarını araştırmadan önce, ulus kavramı da tartışılmalıdır. Eşlik eden mitlerin aksine millet organik, homojen ve birleşik bir varlık değildir. Siyasi mücadele yoluyla tek bir ulus kavramı kültürel olarak ve dil, ırk, etnisite, din, sosyal sınıf, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet gibi heterojen ve çelişkili malzemeler arasından üretilir. Toplumsal cinsiyet, bunlardan biri olarak ulusal bir mit diyarı olarak ortaya çıkıyor. Étienne Balibar'a göre sosyal örgütler, ulusal bir etnik bileşim anlamına gelen "hayali bir ulus" inşa ederek kendilerini bir ulus olarak üretirler (Balibar, 1991, s. 96). Homi K. Bhabha ise, ulusu "imkânsız bir birlik" olarak görür (Bhabha, 1990, s. 1). Ulusun en etkili çağdaş teorisyenlerinden biri, Benedict Anderson, ulusların sembolik bir toplanmasını mümkün kılarak "*basılı dillerin ortaya çıkışının ulusal bilincin temellerini oluşturduğunu*" ileri sürerek ulusların "hayali topluluklar" olduğunu savunur (Anderson, 1991, s. 6-8). Anderson'ın ulus kavramını basılı kültür tarafından üretilen bir "yatay yoldaşlık" olarak uyarlayan, film izleyicisinin "seyirci tarafından şekillendirilmiş geçici bir ulus" olduğunu öne sürüyor. Anderson'un tezinin okuryazarlık üzerine kurulu olduğuna dikkat çeken Shohat ve Stam, sinemanın grup kimliklerini teşvik etmede basılı kültürden daha iddialı bir rol oynayabileceğini

vurgulamaktadırlar. Çünkü romandan farklı olarak, okuryazarlığa bağlı olmadığını ve bir kamuoyu tarafından tüketildiğini savunuyorlar. Seyirciler topluluğu, insanları kültürel biçimler aracılığıyla karşılamak veya cezbetmek için yapılan iş ideolojisine atıfta bulunarak kendilerini ulusal toplumun üyeleri olarak kabul ediyorlar (Shohat ve Stam, 1996, s. 155).

Sinema söz konusu olduğunda, bu tür ideolojik çalışmaların en ünlü örneklerinden biri, izleyicilerinin kendilerini yeni Nasyonal Sosyalist Aryan Almanya'nın özneleri olarak tanımlamalarına olanak tanıyan Nazi propaganda filmi *"Triumph of the Will "* (1934) bulunabilir. Burada sinema, Balibar'ın bireyi "beşikten mezara milliyetçi" olarak kuran "aygıtlar ve günlük uygulamalar ağı" olarak tanımladığı şeyin bir bileşenidir (Balibar, 1991, s. 90). Bununla birlikte, her ulusal sinema da örtük bir ulusal karşıtıdır (Rosen, s. 391). Nazi Almanyası durumunda, hayali heteroseksüel Ari ulusundan farklılıkları, onları ulusal alanın dışına iten Yahudiler, eşcinseller ve Çingeneler örneğidir. Tarihsel olarak, sinemanın ulus inşa etme rolünün bir kısmı, ulusun diğerlerini ulusal aidiyet sınırında tutulanlar olarak belgelemek olmuştur. Örneğin, D.W. Griffith'in "*The Birth of a Nation*" (1915), Edward Sherriff Curtis'in "*In the Land of the Headhunters*" (1914) filmindeki Kızılderili veya James Cameron'ın "*True Lies*" (1994) ve Edward Zwick'in "*The Siege*" (1998) filmlerinde Arap Amerikalılar.

Tarihsel olarak, kurumsal sermayenin küresel genişlemesi, paranın endüstriyel sermaye üzerindeki hâkimiyeti, küresel piyasaların güçlenmesi, elektronik iletişimin hızlanması ve genişlemesi, zayıflayan ulusal kültür ve Sovyet sisteminin çökmesine yol açan ekonomik sınırların solmasıyla birlikte 1980'ler ve 1990'larda Rusya'da ve Amerika İttifakı'nda (Pax Americana), "ulusal" kavramı üzerinde daha fazla baskı oluşturdu. 1945'ten yarım yüzyıl sonra, 1945'dekiyle aynı siyasi, kültürel ve ekonomik çerçeveye sahip bir ülke hayal etmek zordur. Bu gelişmeleri tanımlamadaki modeli, ülkeyi olası bir varoluş olarak tanıtan, bölgelerin sınır ötesi zihinsel toplumlardan uzaklaştırılmasını veya bölgelerin ortadan kaldırılmasının doğasını vurgular. İnsanların (turistler, göçmenler, sürgünler, mülteciler ve misafir işçiler) hareketini, teknolojik hareketleri (mekanik ve istihbarat), finansal hareketleri ve medya imajlarını (gittikçe daha düzenli hale gelen piyasalarda) hızlandırıyor.

İdeolojik değişimleri (Batı demokratik sloganlarının yayılmasını) ve bu unsurlar arasındaki ayrılığı, yani insanlar, makineler, para, imgeler ve her biri yeni bir yol izleyen fikirler, idealler ve inançları vurgular. Bu akımların her birinin ivmesi, ölçeği ve hacmi şimdi o

kadar yüksektir ki, bu bölünmeler (örtüşmelerden bağımsız olarak) küresel kültür politikasının merkezi bir odak noktası haline gelmiştir.

Sinema ne zaman "ulusaldır"? Crofts, sanki bu soruya yanıt veriyormuş gibi farklı tarihsel koşullarda ortaya çıkan birkaç farklı "ulusal" sinema türünü betimler (Crofts, 1993. s. 49). Ulusal sinema yazarları devletle ilgili olarak oldukça farklı işlevler yerine getirmişlerdir. Hollywood ile çok farklı ilişkileri vardı. Onlar için farklı iddialarda bulunuldu. Bir dizi biçimsel ve genel özellikleri benimser. Bunlar, çeşitli şekillerde "ulusal" sinemalardır. Böylesine bir çeşitlilik karşısında, tek ve kapsamlı bir teori, belirli sinematik oluşumların daha ayrıntılı bir tarihsel incelemesinden daha az yararlı olabilir. Örneğin, belirli ulusal sinemalar nasıl tanımlanmıştır? Ulusal sinemalar olarak nasıl anlaşıldılar ve hangi tarihsel koşullarda var oldular? Politikacılar, ticaret kuruluşları, dağıtımcılar, eleştirmenler, tarihçiler, gazeteciler ve izleyiciler bir ulusal sinemayı diğerinden nasıl ayırdılar? Belirli bir film grubu veya belirli bir ekonomik altyapı, nasıl ayrı bir ulusal sinemayı somutlaştırılır olarak görmeye başladı? Belirli bir ulus devlet içinde dolaşan hangi sinema türleri veya gelenekleri, ulusal sinemanın meşru yönleri olarak kabul edilir? Belirli ulusal sinemalar adına belirli politikalar ve uygulamalar nasıl harekete geçirildi? Bunlar şüphesiz önemli sorular olsa da ve bazılarını başka yerlerde keşfetmeye çalışırken, aslında burada daha soyut ve teorik konulardan bazılarıyla ilgilenilecektir. İlk olarak, Benedict Anderson'un terimleriyle modern ulusun hayali bir topluluk olduğu fikri (Anderson, 1983) yeniden gözden geçirilecektir. İkincisi, geleneksel 'ulusal' fikrini, kendi kendine yeten ve dikkatle sınırları belirlenmiş bir deneyim olarak yeniden değerlendirilecektir. Özellikle "ulusötesi", nadiren ulusal sınırlar tarafından kapsanan kültürel ve ekonomik oluşumları tanımlamanın daha ince bir yolu olabilir. Üçüncüsü, John Hill'in ulusal sinema kavramının, özellikle kültürel çeşitliliği teşvik etme ve ulusal özgünlüğe katılma aracı olarak, devlet politikası düzeyinde hayati öneme sahip olduğu argümanı incelenecektir. Olumlu ya da olumsuz çoğu örnekler İngiliz sineması (ve tabii ki Hollywood) ile ilgili olacaktır. Ancak söyleneceklerin çoğu diğer ulusal sinemalara genelleştirilebilir.

Milleti, güvenli ve paylaşılan bir kimlik ve aidiyet duygusuna sahip hayali bir topluluğun, dikkatlice sınırları belirlenmiş bir jeopolitik alan haritası olarak tanımlamak artık gelenekseldir. Bu perspektiften ulus önce dövülür ve sonra sınırlı bir kamusal alan olarak sürdürülür. Yani millete anlam veren kamusal tartışma ve ona şekil veren belirli bir coğrafi

erişime sahip medya sistemleridir. Güçlü bir öz kimlik duygusuna sahip uluslarda yaşayanlar, kendilerini köklü, yerleşik yerli geleneklere sahip, coğrafi alana dayanan tutarlı organik bir topluluğun üyeleri olarak hayal etmeye teşvik edilir. David Morley ve Kevin Robins'in belirttiği gibi "ulus" fikri, insanları ortak bir kimlik duygusuyla içerir ve "bütünleşme" ve "anlam" sağlayan kapsayıcı bir sembol olarak çalışır (Morley ve Robins, 1990, s. 6).

Ulusal kimlik, bir topluluğa ait olma deneyimiyle, gelenekleri, ritüelleri ve karakteristik söylem tarzlarıyla doludur. Bu ulusal kimlik duygusu elbette fiilen yaşama bağlı değildir. Göçmen deneyiminin de onayladığı gibi, ulusun jeo-politik alanı içindedir. Bu nedenle, ulusun veya anavatanın belirli jeopolitik alanından koparılmış bazı diasporik topluluklar, ulusötesi dağılmalarına rağmen, hatta bu nedenlerle ortak bir aidiyet duygusu paylaşmaktadır. Bir yandan topluluk varken, diğer yandan diaspora vardır. Bir yandan modern uluslar öncelikle hayali topluluklar olarak var olurlar. Öte yandan bu topluluklar, benzerlikler kadar pek çok farklılıklar içeren ve birbirleriyle gerçek fiziksel temas anlamında çok az olan, oldukça parçalanmış ve geniş bir alana dağılmış insan gruplarından oluşur. Bu durum da tüm ulusların bir anlamda diasporik olduğu sonucuna ulaştırır. Böylece birlik ve ayrılık, ev ile evsizlik arasındaki gerilimde şekillenirler. Ulus olmak böylelikle "köklü, sınırlı, bütün ve asıl bir kimliğe duyulan ihtiyaç hissine" yanıt verir (Morley ve Robins 1990, s. 19). Ulusun kamusal alanı ve vatanseverlik söylemleri, böylelikle dağılma, çeşitlilik ve evsizlik gerçeklerini köklü bir topluluğun deneyimine dönüştürmek için sürekli bir mücadeleye bağlıdır. Bazen bir organik deneyim, tutarlı bir ulusal topluluk, anlamlı bir ulusal kolektivite ezici olacaktır. Diğer zamanlarda diaspora, yerinden edilme ve merkezsizlik deneyimi hüküm sürecek. Bu gibi zamanlarda diğer bağlılıklar, milliyetten başka aidiyet duyguları daha güçlü hissedilecektir.

Medya, modern ulusların hayali topluluklar olduğu argümanı için hayati önem taşıyor. Ancak çağdaş medya faaliyeti, açık bir şekilde ulusötesi kültürel bağlantıların kurulmasının ana yollarından biridir. Elbette Hollywood, en yoğun şekilde denetlenen ulusal alanlara bile nüfuz edebilen uluslarötesi bir erişime sahip, uzun süredir ayakta duran ve en iyi organize edilmiş medya kuruluşlarından biridir. Bu gerçek kutlanmalı mı yoksa kınanmalı mı? Hollywood filmleri, ulusal sınırları zahmetsizce geçerken, belirli ulusal kimlikleri teşvik edip koruyabilecek türden "yerli" filmlerin yerini alabilirler. Öte yandan, 'yabancı' filmlerin sınırlı bir ulusal pazara girişi, kültürel çeşitliliği, uluslararası deneyimleri ve çokuluslu kimlikleri

kutlamanın güçlü bir yolu olabilir. Bazı İngiliz filmleri, temel bir ulusal kimlik duygusu yansıtıyor olarak tanımlanmış olabilir - örneğin, Baling Stüdyoları'nda ve İkinci Dünya Savaşı'nın ikinci yarısında başka yerlerde yapılan uzlaşma filmleri - ancak aynı şekilde 'İngiliz' filmlerini tanımlamak da mümkündür (Street, 2009, s. 129). Ulus kavramını sürdürmekten ziyade çözülmesi için ulusötesi yapılar tamamen bilinçli olarak kucaklanıyor gibi görünmektedir.

1.2. Ulusal Sinema Sınıflandırmasi

1980'lere kadar, ulusal sinema çalışmaları neredeyse yalnızca belirli bir ülke veya bölgede geçen senaryolarla sınırlıydı. Bu senaryolar bazen gerici bir şekilde milliyetçilik ruhunun bir tezahürü olarak görülüyordu. Tipik olarak tarihsel araştırmaların seçtiği filmleri, harika filmlerin estetiği (büyük yönetmenlerin harika filmleri) ve unsurlar açısından en büyük, en uzun, en pahalı vb. söz konusu bu milliyetçi ruhu yansıtmaktadır. Bu tür araştırmalar, film yapımcılığının altında yatan endüstriyel faktörleri nadiren incelemiştir. 1980'lerde yeni bir dizi analiz başladı. Bu analizlerden bazıları Andrew Higgson'un "*The Concept of National Cinema*" (1989) adlı kitabında özetlenmiştir. Ulusal sinemanın ilk genel düşüncelerinden biri, İngiliz sineması etrafında dönen genellemelere dayanmaktadır. Higgson, ulusal sinemanın belirli bir ülkede ya da belirli bir ülkede üretilen filmler açısından değil, dağıtım, performans, izleyici ve onu çevreleyen eleştirel ve kültürel tartışmalar açısından da tanımlanması gerektiğini söylüyor. Her halükarda, (çoğunlukla endüstriyel) bakış açısındaki metinsel ve genel sorular, Higgson'un açıklamasında boşluklar olduğunu göstermektedir. Çünkü senaryolar her durumda film ve izleyici arasında bir ara bulucudur. Ulusal sinemayı analiz eden faktörler şu şekilde incelenebilir:

1.2.1. Üretim

Her ulusun sinemasında üretim farklıdır, bir ülkenin öncelikle ekonomik şartlarına göre üretimi de değişebilir. Elbette etnik, kültür, din ve siyasal gibi faktörler üretim üzerinde

etki yaratabilirler. Genel olarak da yapım ya da üretimler belirli konular üzerinde olacaktır. Tabii ki bu durum Hollywood sinemasında farklıdır. Hollywood sinemasının atmosferinin, bu alanı koruyan ve film yapımında tutarlı bir akışı sürdüren çok çeşitli normları kapsadığı aşikârdır. Ülkelerde, siyasi, ekonomik ve kültürel boyutlara göre, genellikle yaklaşık yedi tür ulusal sinema yapımını desteklerler. Genel olarakda bugünkü izleyicilerin aşina olduğu filmlerdir.

A. Bu tür sinemalar Hollywood'dan farklı ve film pazarının farklı bölümlerini hedefleyerek Hollywood ile doğrudan rekabet etmiyorlar.

B. Bu tür sinemalar Hollywood'dan farklılar ve doğrudan rekabet etmiyorlar. Ama aynı zamanda doğrudan Hollywood'u eleştiriyorlar.

C. Hollywood ile çok az veya hiç başarı elde edemeyen Avrupa ve Üçüncü Dünya eğlence sinemaları.

D. Hollywood'u görmezden gelen sinemalar, bu da sadece bir avuç sanatçının başardığı bir başarıdır.

E. İngilizce filmler üreten ve Hollywood'u kendi kurallarıyla yenmeye çalışan sinemalar.

F. Tam hükümet tekeline sahip ve genellikle önemli miktarda devlet finansmanı ile endüstriyel bir çerçevede çalışan sinemalar.

G. Kültür ve/veya dil olarak farklı olan, ancak bir ülkenin parçası oldukları için çabaları kendi kültür ve dillerini koruyan bölgesel veya ulusal sinemalar.

Yukarıdaki sınıflandırmaya göre ülkelerin yapım ve sinemaları, yani her ülkenin sineması bu sınıflandırma çerçevesinde yer almaktadır. Örnek olarak Fransız sinema faaliyetleri birinci grupta yer alırken, bu grupta ona Avustralya sineması etmektedir. Hint sineması ise ikinci, dördüncü ve beşinci gruplarda filmlerini üretmektedir. Buna ek olarak, bunlardan en yaygın olanı ikinci ve altıncı gruplarda filmlerin yeniden inşası söz konusudur. Birinci grup ise sanat sineması olarak üretim yapmaktadır (Williams, 2002).

1.2.2. Dağıtım ve Görüntüleme

Filmlerin Yayını ve teşhirleri birbirine bağlıdır. Higgson, *"Ulusal sinema çalışmalarının sınıflandırılması, aynı ülkede gösterilen filmlere dayanmalıdır"* diyor (Higgson, 1989, s.44). Higgson'un ortaya koyduğu sınıflandırmaya göre sinema üretiminde bazı ulusların zayıf bir konumda olduğunu belirtmek gerekir. Yılda çok az miktarda üretim yapıyorlar ve ithal sinemaya daha fazla önem veriyorlar. Dolayısıyla Higgson'un işaret ettiği gibi bağımsız bir ulus az miktarda sinema ithal eder. Bu düşünceye göre dünyada sadece ABD gibi büyük ulusların ulusal sinemayı sahiptirlar.

Paul Swan tarafından yazılan "*The Hollywood Feature Film in Postwar Britain"* (1987), ithal edilen filmler ve izleyiciler üzerinde çalışan analistlerden biridir. Bununla birlikte, Thomas Elsaesser'in "*New German Cinema: A History"* (1989) adlı kitabında da bahsettiği gibi, ulusal sinema çalışmalarında "ithal sinema"ya olan ilgisi daha yaygın hale gelmiştir. Higgson'a göre ulusal sinema yalnızca bir ülkede yapılan filmleri içermemelidir. Pek çok ülkenin neredeyse hiç film yapımına ve böyle bir endüstriye sahip olmadığına dikkat edilmelidir. Dünyanın en fakir ülkelerinden biri olan Burkina Faso'da yerli sermayenin ve dolayısıyla sinemasının olmaması, izleyicilerin daha fazla yabancı sinemalar izlemesine yol açmıştır. Bu durum çoğu geri kalmış ülkelerde veya üçüncü dünya ülkeleri olarak bilinen ülkelerde geçerlidir. Bazı ülkelerde ise genelde diğer ülkelerle paylaştıkları diğer dillerdeki filmleri izlerler. Tunus ve Uruguay bu ülkeler arasındadırlar. Güney Asya ve Güney Okyanusu gibi diğer bazı ülkelerde görsel-işitsel prodüksiyonlar ve sinemalar yoktur, ancak video dağıtımı yaygındır (Elsaesser ,1989, s. 39).

1.2.3. Seyirciler

Seyirci unsuru aynı zamanda çalışmaların sınıflandırılmasına fazla ilgi uyandıran ve sinematik olarak işlenen unsurlardan biridir. Hemen hemen 1980'lere kadar bu tarz bir seyirciyi takip yaklaşımı yoktu. Ama 1980'lerden sonra eleştirmenler ve araştırmacılar, seyircileri önemli

bir unsur olarak görmeye ve çalışmalarında onlara önem vermeye başladılar. Yeni Alman sinemasının devlet sermayesi ile seyirci kazanmaya çalıştığını ve yerli sinema sanatının korunması konusunda aynı unsur (seyirci) gündeme getirilmiştir (Elsaesser, 1989). Burada önemli olan soru, filmin yapım tarzını veya türünü izleyicinin belirleyip belirleyemeyeceğidir. Bu, bir türün (komik veya fantezi) satılmasının, bu türde üretilen daha fazla film için bir neden olacağı anlamına gelir mi? Yoksa üretim yapısı izleyiciyi mi belirliyor? Teknik malzemelerin üretimi izleyicinin ihtiyaçlarını belirlediği için bu konu kapitalist eğilimin dışında değildir. Örneğin, dünyanın dört bir yanındaki izleyicilerini yetiştirme yolunda ilerleyen Hollywood sineması. Bu, Hollywood'un izleyicilerin yerel ürünlerden beklentilerini yükselttiği ve genellikle eğitici bir izleyici kitlesi oluşturduğu düşünülmektedir.

1.2.4. Tartışmalar

Filmlerin yaygınlığı konusundaki tartışmalar ve ulusal düzeydeki geniş tartışmalar, film endüstrisini ve izleyicileri açıkça etkiledi. Aynı zamanda senaryoların daha dikkatli seçilmesine yol açtı. Böylece, 1980'lerde ulusal film sineması çalışması, estetik kaygı için bir kriter ve daha çok (ulusal) kültürel tartışmalar için bir konu olarak görülüyordu. Örneğin Hill (1986), İngiliz sinemasının ideolojik tutumlarını ve sınıf baskısını, cinsiyeti, gençliği, tüketiciliği ve 1956-63 filmlerinin alanlarını incelemektedir. Marsha Kinder'in İspanyol sinemasına bakış açısı, Oedipus anlatısının kültürel özelliğine, yani Franco'nun aile içindeki Oedipus çatışmalarını bastırmasına ve bu dönemin sinemasındaki siyasi meselelere ve tarihi olaylara çevirdi. Tartışmalar durdu ve Franco'nun baskı ve sansür döneminin sona ermesinin ardından bu tartışmalar daha yoğun ve açık hale geldi (Kinder, 1993, s. 7-8).

1.2.5. Metin

Ulusal sinemaya "muhteşem eserler" biçiminde odaklanmak yerine, yazarlar, özellikle 1970 ve 1986 yılları arasında ulusal sinemayı karakterize eden metinlere giderek daha fazla dikkat ediyorlardı. Avustralya sinemasını estetik bir perspektiften tanımlamak için nispeten yaygın bir sınıflandırma kullanılır. Bu açıdan bakıldığında, sinemaya bakmak daha az endüstriyeldir ve daha çok sosyo-kültürel temellere ve özelliklere yönelir (Afshar, 2010).

1.2.6. Kültürel Özellikleri

Ulusal bir kültürün özellikleri hem milliyetçilikten hem de milli kimlikten farklı olabilir. Paul Willman'ın belirttiği gibi: *"Bir kültürün oluşumunun doğası, ulusal kimliğe yönelik bir zihniyetin varlığı ve yokluğu ile anlaşılabilir ve dahil edilmeleri aynı değildir. Ulusal kimliğin yapısı aslında ulusal kimlik ile milliyetçi söylemler arasındaki bağlantıyı içerir ve denetler."*(Willman, 1994, s.210). Dolayısıyla, normalde ulusal sinema, homojenleştirici milliyetçilik ve ulusal kimlik mitlerini birbirine bağlamak zorunda değildir. Willman'ın İngiliz siyah sineması için sunduğu örneğe dayanarak Hill, bunu türdeş bir ortamda böyle bir sinemanın toplumsal farklılıkları (etnik köken, sınıf, cinsiyet ve cinsel yönelim) nasıl hassaslaştırdığını kanıtlamak için kullanır (Hill, 1992, s. 16). Elsaeseer'in de belirttiği gibi bu sosyal faktörler ile savaş yıllarında kenar mahalleler ve üst sınıflardaki edebi mirasların başarılı bir şekilde pazarlanması arasındaki fark nedir? Siyah olmayan İngiliz sinemasının özelliği olan seçkin ve eğitimli bir toplum, buna karşın uluslararası ortak film yapımlarının ulusal karakteri ortadan kaldırdığı görülmektedir (1989, s. 208). Eleştirmenlerin *Bernardo Bertolucci'*nin filmi "*Paris'teki son tango*" (1972) için şöyle söylemişler: "*Bu filmin temelde herhangi bir ulusal kimliği yoktur*".

Ulusal sinemanın, belirli kültürel türlerin üretimindeki gücü şunlara bağlıdır: Gerekli altyapıyı sağlayacak kadar üretebilir mi? İzleyicilerle iletişim kurmak mı yoksa yerel kültürel geleneklerin gücüyle uyum sağlamak mı? Ve son olarak, diğer sanatsal işlevlerle ilgili olarak bu faktörler film tarafından ne ölçüde ifade edilmektedir? Yerel türlerin üretim ve hayatta kalma oranı, ulusal sinemanın gücünü ve dinamizmini ölçmek için bir araçtır. Ancak bu araç, türlerin

ayrışması, parçalanma ve yeniden birleştirme nedeniyle 1990'larda çok etkili olmamış olabilir. Aynı şekilde, yerel kültürel gelenekler ve ifade gücü ve bunların varoluşlarınının genişliği, diğer sanatsal yöntemlerden ziyade sinema yoluyla ulusal sinemanın bilinen hareketlerini en iyi şekilde güçlendirmiştir. Bu hareketler, esas olarak milliyetçiliğin, ulusal kimliği ve doğasını iddia edebilecek gerçek bir ulusal film üretmek için esasen kitle hareketleriyle birleştirildiğinde tarihi anlarda ortaya çıkmıştır (Crofts, 1993). Bu sinemalardan bazıları İtalyan yeni-gerçekçiliği, Latin Amerika'nın üçüncü nesil sineması ve Çin'in beşinci nesil milliyetçi sinemasıdır. 1940'ların sonlarından bu yana, karmaşık Fransız dili, entelektüel ve kültürel özellikleri nedeniyle yeni bir kabul seviyesine ulaşmıştır ve yine de diğer kültürlerle bütünleşmesi özelliklerinden biridir. Bu tür hareketler sürekli olarak birbirlerinin geleneklerinden yararlanmakta ve hatta bazen diğer geleneklerden kendi gelenekleriyle uyumlu karakterleri ödünç almaktadırlar. Yeni İtalyan gerçekçiliği Fransız şiirsel gerçekçiliğinden, Fransız anlatısı beşinci nesil Çin sinemasından ve Hollywood ise yabancı geleneklerden ödünç karakterler almaktadır.

1.2.7. Hükümetin Rolü

Ulusal sinema fikri sadece yukarıdaki kategoriler bağlamında değil, aynı zamanda hükümetin varlığı ve katılımı açısından da incelenmelidir. Devlet, ister liberal ister baskıcı eğilimleri olan bir devlet olsun, merkezi bir role sahiptir. Sinemanın ilerlemesi ve gelişmesi için, özellikle ulusal sinemada, kuşkusuz hükümetin rolü önemlidir. Hükümetler, sinema ve sanata özel yasalar çıkararak, ithal edilen filmlere vergi koyarak, yerli filmleri ve sinema endüstrisini destekleyerek ülkede film sektörünün gelişmesine önemli katkılar sağlamaktadır (Afshar, 2010).

1.3. Ulusal Sinema, İdeoloji ve Politika

Ulusal sinemayı daha iyi anlamak için, ulusal sinema kavramına bağlı olan önemli unsurların daha açık ve ayrıntılı bir şekilde anlatılması gerekmektedir. Ulusal sinema ile ilgili

yapılan araştırma ve analizler de bu açıdan özellikle ilgilenmişlerdir. Bu kavramın önde gelen eleştirmen ve araştırmacılarının görüşlerine dayanarak, ideoloji ve politikanın ulusal sinema için ne kadar etkileyici ve önemli olduğu incelenecektir.

Ulusal sinema, küresel olarak saldırgan bir Hollywood endüstrisinden gelen ezici bir sinema imgeleri akışı bağlamında ulusal kimliği neyin oluşturduğunu iletmek amacıyla sık sık ulusun vatandaşlarını temsil etme sorumluluğunu üstlenmiştir. Tüm büyük Hollywood dağıtımcılarının yurt içinde olduğundan daha fazla tiyatro geliri elde ettiği bir yıl olan 1993'te, bazı önde gelen Avrupalı film yapımcıları, yeni Gümrük Tarifeleri ve Ticaret Genel Anlaşması'nın (GATT)[2] ulusal film ithalat kotalarını da içerdiğinde ısrar etmişlerdir. Örneğin Birleşik Krallık 1927, 1938 ve 1948 tarihli "Cinematograph Film Act" Sinematograf Film Yasası ile İngiliz ve Birleşik Krallık film yapımcılarını Hollywood'dan korumaya çalışılmıştır. Hollywood'un dış pazarlara tekelci saldırılarının en uç örneklerinden biri Kanada'dır. ABD endüstrisi, Kanada'yı iç pazarının bir parçası olarak görüyor ve burada yayınlanan filmlerin gösterim serelerinin toplam %2'sinden azı Kanadalı filmlere verilmektedir. Ulusal kültürleri oluşturmak ve sürdürmek adına, Kanada (Kanada Ulusal Film Kurulu, Telefilm Kanada), Avustralya (Avustralya Film Geliştirme Kurumu), Britanya (Ulusal Film Finans Kurumu), Fransa (Ulusal Sinema ve Animasyon Merkezi) ve İtalya (Ulusal Sinema ve Benzeri Endüstriler Birliği) gibi ülkelerin ulusal sinemalarını finanse etmek ve üretimi arttırmak için çeşitli devlet kurumları kurdular. Bu durum, devletlerin Frederick Jameson'dan sonra olduğu gibi, sinemayı meta değerlerinin ötesinde sembolik bir sosyal eylem olarak gördüğünü gösterir (Jameson, 1986, s. 74-76). Estetik veya anlatı biçiminin üretimi, çözülemeyen toplumsal çelişkilere hayali veya biçimsel "çözümler "icat etme işlevi ile kendi başına ideolojik bir eylem olarak görülmektedir.

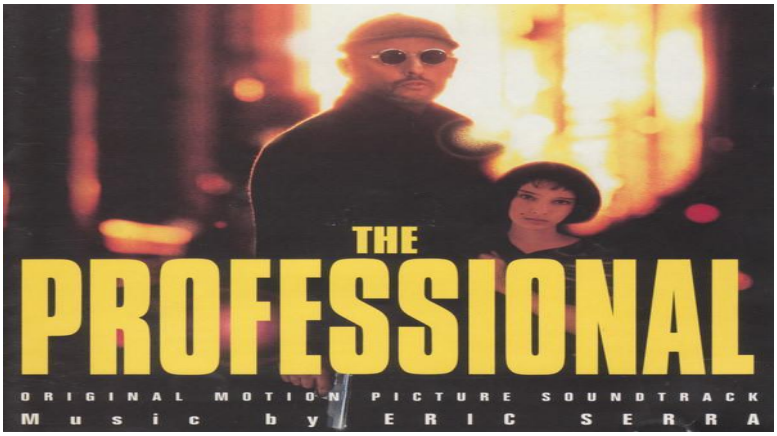
Hollywood'un çoğu ülkenin film kültürüne bir şekilde yabancı olduğu fikri, Thomas Elsaesser, Stephen Crofts ve Andrew Higson gibi çok sayıda önde gelen film eleştirmenleri ve akademisyenleri tarafından rahatsız edici şekilde ifade edilmektedir. Elsaesser, Hollywood'un büyük ölçüde Hollywood tarafından şekillendirilen seyirci beklentilerinin yerli yapımcılar tarafından istismar edildiği, çoğunun ulusal film kültürünün önemli bir bileşeni olduğunu

[2]General Agreement on Tariffs and Trade (Gümrük Tarifeleri ve Ticaret Genel Anlaşması). Gümrük Tarifeleri ve Ticaret Genel Anlaşması, genel amacı tarifeler veya kotalar gibi ticaret engellerini azaltarak veya ortadan kaldırarak uluslararası ticareti geliştirmek olan birçok ülke arasındaki yasal bir anlaşmadır.

savunuyor (Elsaesser, 1989, s. 4). Birçok ulusal sinema Hollywood'u tercüme eder türleri kendi ulusal bağlamlarına veya *Tom* O'Regan'ın yazdığı gibi "*Indigenization*" şeklinde ulusal tarzda sinemalarına uyarlamışlardır (O'Regan, 2005). Yerlileştirici türlerin belki de en açık ve en iyi bilinen örnekleri, Clint Eastwood'un oynadığı *Sergio Leone* ve Sergio Corbucci'nin İtalyan "*Spaghetti*" westernleridir. Kanadalı ve Avustralyalı yönetmenler, "*The Grey Fox"* (1982, Kanada) ve "*Road to Saddle River"* (1993, Kanada) ve daha ünlüsü "*Crocodile Dundee"* (1986, Avustralya) de ulusal kültürel materyalleri anlatmak için Batılı yapımları uyarladılar. Hollywood türünün bir başka son derece başarılı Avustralya yerlileştirmesi, "*Mad Max"* (1979, 1981, 1985, Avustralya) serisi ve onun, kıyamet sonrası bir "Antipodes"i bağlamındaki yol filminin yeniden yapılandırılmasıdır. Fransa'dan Luc Besson, tür lokalizasyonunun ticari ve kritik açıdan en başarılı uygulayıcılarından biridir. Besson, ilk olarak, Amerikan aksiyon filminin Fransa yapımı bir versiyonu olan "*Nikita" (1990)* ile Hollywood topraklarına girdi. Nikita'nın uluslararası (Box-office) gişe başarısının ardından Besson, The Professional'ı çekerek Amerikan film endüstrisine adım attı (Grant, 2006).

Hollywood gangster dramının Fransızca versiyonu, New York'ta Fransız başrol Jean Reno ile İngilizce olarak çekildi. Film, yalnızca ABD pazarında 19 milyon dolardan fazla hâsılat elde etti. Besson'un sonraki filmi "*The Fifth Element" (1997*), başrolünde Hollywood oyuncusu *Bruce Willis*'in rol aldığı 90 milyon dolarlık bir bilimkurgu filmiydi. ABD'li dağıtımcılar *Columbia Pictures* ve *Sony Pictures Entertainment*'ın katılımıyla The Fifth Element, piyasaya çıktığı ilk hafta sonunda 2.500 Amerikan ekranında geniş bir açılış yaptı (Grant, 2006). Paris'ten New York'a, geleceğin New York'una ve nihayet uzay boşluğuna geçişteki bu değişimler, "Fransız ulusal sineması" teriminin bu iki konuya uygulanacak yararlı mı yoksa yeterli mi olduğu sorusunu arkasından getirmektedir. Yahut başka bir deyişle, Fransa'nın ulusal alanını temsil ettiği söylenebilir mi?

Avustralyalı yönetmen Baz Luhrmann'ın Amerikan türü ve sermayesiyle, "*Molin Rouge"* (2001) filminde, yapım şirketi 20th Century Fox'la birlikte yapımcılığını yaparken benzer bir sorun ortaya çıkıyordu. Film, Avustralyalı başrol Nicole Kidman ve büyük ölçüde Avustralyalı bir yapım ekibiyle bir Sydney Soundstage Studio'da çekilsede film, Avustralya'nın ulus alanında değil dijital olarak oluşturulmuş efsanevi bir alanda geçmektedir (Grant, 2006).



Şekil 1.1. The Professional (1994), Yönetmen: Luc Besson

Kaynak: www.primevideo.com

Higson'un "ulusal sinema" teriminin geleneksel anlayışlarıyla ilişkilendirdiği "bir dizi sabit anlam" veya kodlardır. Moulin Rouge, Besson'un "*The Professional"* ve "*The Fifth Element"*"in Fransa ile muğlak ilişkilerinden farklı olarak, kolayca tanınabilir bir Avustralya ulus alanının dışına çıkıyor. "Ulusal sinema"nın sınırlayıcı hayal gücü olarak gördüğü şeyi yorumlayan Higson, "*ulusal bir sinemayı tanımlarken, odaklanma eğilimi olduğunu*" savunuyor (Higson, 1989, s. 39). Yalnızca ulusu, ulusal kimliğin yanı sıra diğer kimliklere kapalı, sıkı bir şekilde tutarlı ve birleşik bir topluluğun yaşadığı bu sonlu, sınırlı alan olarak anlatan filmlerdir. Besson'un filmleri ve Moulin Rouge, Higson'un prodüksiyon ve dağıtım temelinde ''ulusötesi'' dediği şeydir. Ancak Higson için en az bu kadar önemli olan, küresel olarak farklı alımları kültürel bağlamdan etkilenir. Kültürel bağlamdaki bu farklılık sadece ulusların dışında değil, onların içinde de vardır (Higson, 2000, s. 66).

1.4. Ulusal Sinema ve Ulusötesi

The Concept of National Cinema'da Higgson, ulusal sinemaların 'ev' ve 'uzak' arasındaki, sakinlerin tanımlanması ile başka yerlerde olanlardan oldukça farklı olduğu varsayımı arasındaki bir gerilimin ürünü olduğunu savunuyor (Higgson, 1989, s.37). Ulusal bir sinemanın tutarlılığını veya hayali özelliğini tanımlamak için iki ana kavramsal araç vardır. Bir

yandan ulusal bir sinema, milletin kendisini, geçmişini, bugünü ve geleceğini, kültürel mirasını, yerli geleneklerini, paylaşılan bir kimlik duygusunu ve onun sürekliliğini yansıtan içe dönük görünmesini; öte yandan ise ulusal bir sinema, sınırlarının ötesine bakar, kendisini diğer ulusal sinemalardan ayırır ve farklı olma duygusunu ifade eder (Higgson, 1989, s.37). Bu formülasyondaki sorun, ulusal kimliğin ve geleneğin hâlihazırda tam olarak oluşmuş ve yerinde sabitlenmiş olduğunu varsayma eğiliminde olmasıdır. Aynı zamanda sınırları kesin kabul etme ve bu sınırların siyasi ve ekonomik gelişmeleri, kültürel uygulamaları ve kimliği sınırlamada etkili olduğunu varsayma eğilimindedir. Aslında, sınırlar her zaman sızıntılıdır ve aralarında önemli derecede hareket (en otoriter devletlerde bile) vardır. Bu harekette, bu sınır geçişinde ulusötesi ortaya çıkmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, yerlileri saf ya da kararlı olarak görmek zordur. Aksine, kültürel melezleşme ve iç içe geçme derecesi, sadece sınırlar boyunca değil, aynı zamanda sınırlar içinde de modern kültürel oluşumların her zaman melez ve saf olmadığını göstermektedir. Sürekli olarak farklı "fakirlikleri" bir araya getiriyorlar ve bu nedenle, zaten tam olarak oluşturulmuş bir kimliği sergilemenin aksine, kendilerini her zaman yeniden şekillendiriyorlar. Belirli ulus devletlerde kurulan sinemalar nadiren özerk kültür endüstrileridir. Film işi uzun süredir bölgesel, ulusal ve uluslar ötesi bir temelde faaliyet göstere gelmiştir.

Sınır geçişi deneyimi iki geniş düzeyde gerçekleşir. Birincisi, film yapımcılarının yapım düzeyi ve faaliyetleridir. En azından 1920'lerden beri, farklı ulus devletlerin kaynaklarını ve deneyimlerini bir araya getiren filmler ortak yapımlar olarak yapılmıştır. Daha da uzun süredir, film yapımcıları geçici veya kalıcı olarak bir üretim üssünden diğerine geçerek gezici oldular. E.A. Dupont gibi bir Alman yönetmen İngiltere'de yaşıyorsa ve aynı anda İngilizce ve Almanca olarak bir İngiliz-Alman ortak yapımı *"Atlantic" (1929)* yaptığında, faydalı bir şekilde bir İngiliz filmi olarak adlandırılabilir mi? *Alan Parker* gibi İngiliz bir yönetmen Arjantin efsanesi hakkında *"Evita" (1996)* bir Hollywood filmi yaparsa, film hangi millete atfedilmelidir? Bir romanı uyarlamak için bir İngiliz yönetmen, Sri Lanka doğumlu Amerikalı bir yapımcı, çok uluslu bir oyuncu kadrosu ve ekibi Amerikan başkentinde bir araya geldiğinde *"The English Patient" (1996)* filminde olduğu gibi bu ulusötesi dışında başka ne anlama gelebilir ki?!. Sinemanın ulusaşırı bir temelde işleyişinin ikinci yolu, filmlerin dağıtımı ve alımlanmasıdır. Bir yandan birçok film, yapımının yapıldığı ülke içinde olandan çok daha geniş bir şekilde dağıtılır. Bazen küçük "yerli filmler" bile, doğru destek ve tanıtım desteği

verildiğinde uluslararası bir box-office fenomeni haline gelebilir. Öte yandan filmler, seyahat ederken izleyicilerin onları farklı kültürel ortamlarda aynı şekilde alacağına dair hiçbir kesinlik yoktur. Elbette bazı filmler altyazı, dublaj, yeniden düzenleme veya sansür açısından farklı ihracat pazarları için fiziksel olarak değiştirilir. Ancak değiştirilmedikleri yerde bile, izleyiciler onları yeni şekillerde ele alabilirler (Grant, 2006).

Ulusal sinema hakkındaki tartışmalar, alımlama çeşitliliğini bir izleyicinin bir filmde okuduğu anlamların büyük ölçüde onu izledikleri bağlama bağımlı olduğunu kabul etmelidir. Filmlerin sınır ötesi hareketi, "yerli" kültüre egzotik unsurlar getirebilmektedir. Buna bir yanıt, kültürel emperyalizmin etkileri ile ilgili kaygı ve yabancı bir işgalci tarafından bile yerel kültüre bulaşma endişesidir. Karşı argümanlardan biri, egzotik unsurların tanıtılmasının yerel kültür üzerinde özgürleştirici veya demokratikleştirici bir etkiye sahip olabileceği ve kültürel repertuarın genişlemesidir. Üçüncü bir olasılık, yabancı metaya yerel izleyici tarafından egzotik olarak muamele edilmeyecek, ancak yerli referans çerçevesine göre yorumlanacak olmasıdır. Yani, mecazi olarak yerel bir deyime çevrilecektir (Grant, 2006).

Şekil 1.2. Evita (1996), Yönetmen : Alan Parker. Ve Atlantic (1929), Yönetmen: E.A. Dupont

Kaynak: www.mubi.com., www. Amazon.com.

1.5.Kültürel Çeşitlilik ve Ulusal Özgünlük

Ulusun kendi kendine konuşma ve aslında kendisini diğerlerinden Farklılaştırma yollarından biri hükümet politikalarıdır. Kültürel ve ekonomik emperyalizm korkusu, pek çok ülkede hükümet politikası üzerinde büyük bir etki yaratmıştır. Sonuç olarak, ulusal sinema kavramı teorik konular düzeyinde sorunlu kabul edilirse, yine de hükümet politikaları düzeyinde önemli bir güçtür. Güçlü ve sağlıklı bir ulusal sinema için yabancı işletmelerin meydan okumadığı yasal sorunlardan biri, ulusal yasaların nadiren uluslararası kapitalist ekonominin sorunu üzerinde kozmetik bir etkiden daha fazlasına sahip olabilmesidir. Çözümlerden biri, özellikle Avrupa Birliği ve Avrupa Konseyi himayesinde kurulan Pan-Avrupa medya bütçesi altyapısı açısından, hükümetlerin bile zaman zaman ulusaşırı hareket etmesidir. Öyle olsa bile, hükümetler yerel kültürel oluşumu ve yerel ekonomiyi korumak ve desteklemek için tasarlanmış savunma stratejileri geliştirmeye devam ettikçe, ulusal sinema kavramının siyasi düzeyde hâlâ mantıklı olduğunu inkar etmek mümkün değil. Bu tür gelişmeler geleneksel olarak, güçlü bir ulusal sinemanın ulusun tutarlı imgelerini sağlayabileceğini, ulusu ideolojik düzeyde koruyabileceğini, yerli kültürü keşfedip kutlayabileceğini varsaymıştır (Mackenzie, 2000). Günümüzde eşit derecede önemli olan, sinemanın ulusu bir turizm merkezi olarak turizm ve hizmet endüstrilerinin yararına tanıtma açısından oynayabileceği hissedilen roldür. Ayrıca ekonomik düzeyde, hükümetler yerel medya endüstrilerini korumak ve geliştirmek için yasa çıkarabilirler. Uzun vadeli yatırımı (genellikle denizaşırı ülkelerde) teşvik edebilirler. Önemli bir ihracat geliri yaratabilecek koşulları yaratabilirler. Ve tam istihdamda uygun becerilere sahip bir ev içi işgücünü sürdürmeye çalışabilirler. Filmleri ulusal kimlikleri açısından tanıtmak, aynı zamanda hem yerel hem de uluslararası pazarda, onlar için önemli bir kolektif profil sağlamaktır. Bu filmleri ayırmak ve onlara bir marka adı vererek, filmleri satmanın bir yolu olacaktır. Bu bağlamda, başarılı filmlerden varsayılan ulusal tabanına sıçrayabilecek övgüler için Oscar gibi prestijli ödül törenlerinde, ulusal etiketlerin ne kadar önemli hale geldiğini belirtmekte fayda var. Örneğin, İngiliz basınının "*Chariots of Fire"* (1981), ""*The English Patient"* (1997) ve "*Shakespeare in Love"* (1999) gibi filmlerin başarısını, her ne kadar hepsi önemli miktarda yabancı yatırıma bağlı olsa da İngiliz filmleri olarak kutlamışlardır (Grant, 2006).

Şekil 1.3. The English Patient (1996), Yönetmen: Anthony Minghella

Kaynak: www.miramax.com.

Ulus-devletin yaşamsal ve güçlü bir yasal mekanizma olmaya devam ettiği ve ulusal medya politikalarının devam eden gelişimi göz önüne alındığında, bu düzeyde ve bu şartlarda tartışma yürütmenin önemi devam etmektedir. Bu bakımdan ulusal sinema kavramını tamamen ortadan kaldırmak akıllıca değildir. Yine de kavramın tam olarak neyi ifade ettiğini, ne tür kültürel gelişmeleri kucaklayabileceğini ve neyi zorlaştırdığını sormak önemlidir. Şimdiye kadar tartışılanların sonucu, ulusal sinema kavramının farklı varlıkların örtüşmesi ve iç içe geçmesine değil, çağdaş kültürel oluşumların içsel çeşitliliğine adalet sağlayamayacağıdır. Ulusal sinemayı, izleyicileri zaten tamamen oluşturulmuş ve sabit bir yerli geleneğe sahip kapalı ve uyumlu bir toplumu hayal eden veya zorlayan bir sinema olarak tanımlarsak, bu kesinlikle doğrudur. İronik bir şekilde, ulusal bir sinema için yasa koyan bir hükümetin ya da bu tür yasalar için lobi yapan bir grubun aslında kültürel çeşitlilik sorununu gündeme getirmesi çoğu zaman oluyordur. Örneğin, Hollywood'a karşı pazarlarında ve ekonomilerinde görünüşte emperyalist savunma mekanizmaları yaratan Batı Avrupa ülkeleri, bunu neredeyse film kültürünü ve Hollywood dışındaki bir dizi ajansı teşvik etme aracı olarak yapmışlardır (Higson, 2000).

Devletin medya politikasının hâlâ ezici bir şekilde milliyetçi terimlerle tanımlanma derecesi göz önüne alındığında, tam da kültürel farklılığı teşvik etmenin bir yolu olarak ulusal bir sinema için tartışmaya devam etmek mantıklı olabilir. Devlet destekli bir ulusal sinema, tamamen Hollywood'un egemenliğinde olmayan bir film kültürünün hâlâ var olabileceği birkaç araçtan biri olabilir. Bu, John Hill'in İngiliz sinemasına özel referansla geliştirdiği bir argümandır. Ulusal sinema davasının en iyi şekilde 'bir ulusun kültürel yaşamı için yerli sinemanın değeri ve dolayısıyla Hollywood'un hâkim olduğu uluslararası bir pazarda yerli film yapımını desteklemenin önemi' açısından yapıldığını öne sürmektedir (Hill, 1992, s. 11). Böyle bir ifade, o yerli sinemanın değerinin tam olarak ne olduğu sorusunu akla getirmektedir. Bu, Britanya'daki Hollywood filmlerinin varlığı ve popülaritesinin, kendi başına İngiliz kültüründe popülist çeşitliliği sağlamanın bir yolu olduğunu ve İngiliz kültür repertuarını genişletmek için değerli bir araç olduğu argümanı göz önüne alındığında özellikle değerlidir.

Ancak Hill, Hollywood filmlerinin İngiliz kültürü içindeki varlığının bu kültürün potansiyel bir demokratikleşmesi olarak görülmesi gerektiği iddiasını reddetmektedir. Ulusal sinemaların, çeşitlilik ve ulusal kültürel oluşumun yeniden şekillendirilmesi için güçler olarak hareket etme konusunda çok daha büyük bir potansiyele sahip olduğunu savunmaktadır. Hill, *'Ulusal bir sinemayı tasavvur etmek oldukça olasıdır'* diye yazmıştır. Hill, 'miras kalan ulusal kimlik kavramlarını daha az eleştiren, benzersiz, değişmeyen bir "ulusal kültür" varlığını varsaymayan ve yapabilen, sosyal bölünmeler ve farklılıklarla uğraşmak' şeklinde ifade etmektedir (Hill, 1992, s. 16). Başka bir deyişle, geleneği sorgulamak ve kültürel farklılığı kucaklamak, çok kültürlü bir izleyici kitlesine güzel bir şekilde hitap edebilen ulusal bir sinema fikrini tamamen reddetmek anlamına gelmez. Hill, aksine, Britanya'da "İngiliz ulusal yaşamının" yaşanmış karmaşıklıklarını kayıt altına alabilen bir ulusal sinemanın sürdürülmesinin önemli olduğunu savunmaktadır (Hill, 1996, s. 111). Hill, bunun Britanya'nın 1980'lerde Britanya'nın "İngiliz" olduğu dönemde zevk aldığı türden bir ulusal sinema olduğunu belirtir. Sinema, ne üniter ne de mutabık kalmıştı. Ancak bu dönemde Britanya'daki yaşamı karakterize eden çok sayıda ulusal, bölgesel ve etnik kimliğin artan anlamına bağlıydı (Hill, 1999, s. 244).

Bu, ulusal sinema kavramında ısrar etmek için yeterli bir neden mi? Aslında Hill, ulusal sinemayı eleştirel (ve örtük olarak solcu) sinema, radikal sinema veya kendi ifadesiyle

'soru ve sorgulamayla ayırt edilen' sinema olarak adlandırılabilecek şeyler hakkında tartıştığı gibi daha fazla tartışmıyor gibi görünmektedir (Hill, 1992, s. 17). Onun kaygısı, kitlelere sunulan kültürel temsillerin çeşitliliğinin piyasa işlemleriyle sınırlı kalmamasını sağlamaktır. Bu bağlamda, *"ulusal sinema meselesi telekomünikasyon endüstrisinin mevcut politik ekonomisinin müsaade ettiğinden daha çeşitli ve temsili bir film prodüksiyonu ve medya kapsamının bir parçası olarak görülebilir"* (Hill, 1992, s. 18).

Bu terimlerle ulusal sinema savunmasını formüle etmenin iki sorunu var. Birincisi, sorgulama ve sorgulama ile karakterize edilen bir sinemayı tanıtmak için bunu ulusal temelde yapmak gerekli mi? Eleştirel bir sinemanın finansmanına, metinsel kaygılarına veya alımlanmasına kesinlikle ulusal olarak dayanması gerekmez. Aynı şekilde, ulusal bir film kültürü içindeki kültürel çeşitlilik, bir dizi ithalatı teşvik etmek kadar, yerli filmlerin üretilmesini sağlamakla da kolaylıkla başarılabilir. İkincisi, Hill'in tercih ettiği 1980'lerin İngiliz filmleri, hiçbir şekilde o on yılda üretilen İngiliz yapımı filmlerin tamamı, radikal konusu ve eleştirel yaklaşımı kendi ideolojik tercihlerine hitap eden filmler değildir. Ulusal sinema tarihinin çoğu elbette bu şekilde yazılmıştır. Eleştirel olarak beğenilen filmlerin kanonları, ister yerli ister ithal olsun, film kültürü içinde dolaşan diğer filmlerin ihmal edilmesiyle yaratılır. Bu tür kanonların oluşumu, kanonik filmlerin 'ulusal' izleyiciler arasındaki göreli popülaritesini de gözden kaçırma eğilimindedir. Hill söz konusu olduğunda, "İngiliz sinemasının en ilginç ve desteğe en değer olan türü", Britanya'nın erdemlerini ve değerlerini örneklendirmiyor. Bunun yerine, çağırdığı şey*, "çağdaş Britanya'nın karmaşıklıklarına uygun çeşitli ve zorlu temsillerin sağlanmasıdır"* (Hill, 1992, s.18-19).

Bu ne tür bir sinema anlamına geliyor? Bu gerçekten çok özel bir film türü için bir çağrı: çağdaş Britanya'da geçen, çok kültürlülüğün özellikleriyle ilgilenen ve aşağı yukarı gerçekçi bir temsil tarzı kullanan sosyal dramalardır. Bu nedenle, Hill'in 1980'lerde İngiliz sineması üzerine kitabının dönemin İngiliz kostüm dramalarını ve miras filmlerini Ken Loach, Stephen Frears ve Isaac Julien'in filmlerinden daha az alakalı olarak sunması şaşırtıcı değildir. Bununla birlikte, izleyicilerin çağdaş dramalarda dönem filmlerinden daha fazla ilgi bulacağı kesin değildir. Sadece İngiliz yapımı filmlerin İngiltere'deki izleyiciler için önemli veya değerli konuları ele alması da söz konusu değildir. Örneğin cinsiyet ve etnik köken sorunları, yerinden edilmiş veya egzotik ortamlarda, yerinden edilme dönem veya coğrafya açısından çok etkili

yollarla ele alınabilir. Bu anlamda, Spike Lee, Jane Campion veya, Emir Kusturica'nın filmleri, Hill'in "*İngiliz kültürel yaşamına değerli bir katkı*" olarak tanımladığı şeyi yapabilir (Hill, 1992, s. 17). Bu nedenle, yerli sinemayı destekleme argümanı, Hill'in kültürel çeşitliliği teşvik eden eleştirel sinema çağrısıyla pekiştirilmek yerine zayıflamış görünmektedir.

Ulusal özgünlük üzerindeki vurgusu göz önüne alındığında, Hill'in argümanının, uluslar arasındaki sınırların ulusötesi akışı tamamen kısıtlayabildiği, oldukça kapalı bir ulus anlayışına dayandığı bir anlam bile vardır. Elbette Hill, belirli bir ulus-devlette yapılan filmlerin homojenleştirici ulusal mitleri çağrıştırması gerekmediğini ve kesinlikle sosyal ve kültürel farklılıklara ve o devlet içindeki çok sayıda kimliğe duyarlı olabileceğini iddia ediyor. Bununla birlikte, melez ya da ulusötesi olana daha az duyarlı görünüyor. Argümanının merkezinde, ulusal mitleri homojenleştiren bir sinema ile "*ulusal olarak spesifik malzemelerle çalışan veya bunlara hitap eden*" sinema arasında ayrım vardır (Hill, 1992, s. 16). Bu, ulusal olarak spesifik bir kültürel oluşumun gerekli olmadığını savunan Paul Willemen'in çalışmasından ayrılan noktasıdır. Ulusal kimlik kaygısı ile özdeşleştirilmelidir (Willemen, 1994). Willemen'in işaret ettiği gibi, milliyetçilik söylemleri her zaman ulusal olarak spesifik bir kültürel oluşum içindeki karmaşıklıkları ve iç farklılıkları bastırmaya çalışacaktır. Ama aynı zamanda ulusal özelliğe girmeye çalışan bir sinemanın, Bu, milliyetçi bir sinema olmak zorunda olmadığı anlamına da gelmez.

Hill ve Willemen'in bu ayrımı yaptıkları terminoloji kafa karıştırıcı ve dolayısıyla sorunlu görünüyor. Çünkü milliyetçilik kavramını kullanmaya devam ediyorlar. Willemen, "*ulusal sınırların sosyal ve kültürel oluşumlar üzerinde önemli bir yapısal etkiye sahip olduğu*" konusunda ısrar etmekte elbette haklıdır (Willemen, 1994). Dolayısıyla ulus kategorisi tamamen dışlanamaz, ancak kültürel özgüllüğün daha iyi anlaşılabileceğini ve ulusal bir perspektiften ele alınabileceğini varsaymamalıdır. Hill'in yaptığı gibi, "*ulusal olarak belirlenmiş*" sinema yahut "*özellikle İngiliz bağlamında*" atıfta bulunma ısrarı, bir kez daha ulusal bir karaktere bürünüyor gibi görünüyor (Hill, 1992, s. 16). Genellikle ya meydan okurcasına yerel ya da gevşek bir şekilde ulusötesi olan toplum, kültür, aidiyet ve kimlik ile ilgili diğer birçok soruyu görmezden geliyor gibi görünüyor. Bu nedenle, "ulusal yaşam" ve "ulusal kültür" gibi kavramların, tutarlı bir yön ve kapsayıcılık içerdiği görülmektedir.

2. İKİNCİ BÖLÜM: KÜRT SİNEMASI

2.1.Kürt Sinemasının Doğuş ve Oluşumu

Genel olarak sanat ürününün sanatçının içinde yaşadığı toplumun bir yansıması olduğunu, yani sanatçının zihnini düşünme ve yönetme biçimindeki coğrafyanın bir yansıması olduğunu ve bunun sonucu olarak da doğrudan etkisi olacağını söyleyebiliriz. Hem biçim hem de içerik olarak farklı sanat tarzlarının oluşmasına yol açan ve sanatçının yaşadığı topluluğun sanat üretimine yaklaşım türünde farklılıklara yol açan bu özelliktir. Elbette sanatın ana tanımına göre sınırların bir rolü yoktur. Ancak her halükârda toplumların coğrafi sınırları, etnik ve dini vb. yönlerden farklılıkları eserlerin üretimine doğrudan etki edecektir. Sinemanın teorik ve bilimsel temellerinin bir sanat ve meslek olarak küreselleşmesine rağmen, bu kural bir sanat dalı olarak sinemada da dışlanmamaktadır. Ancak bahsedilen farklılıklar sinemayı herhangi bir ülkeden ve hatta herhangi bir bölgeden ayırmaktadır (Bahrami, 2018).

Kürt sinemasının başlangıcı başlangıcı ikamet ettikleri yer ile bölünmeleri, Düşük eğitim seviyesi, Kürt toplumunun yavaş ilerlemesi ve Kürtlerin yaşadığı bölgeler ve ülkelerdeki devamlı savaşlar ve bir dizi farklı nedenden ötürü biraz belirsizdir. Ayrıca burada çok önemli bir soru vardır. O da her zaman Kürt sanatçıların zihnini kurcalıyor: Kürtlerin de diğer milletler gibi bir sineması var mı? Bu soru ile ilgili birçok yanıt, araştırma ve tartışma vardır. Ama hiç biri tatmin edici değildir. Genel olarak Kürt sinema sanatının tarihi, parçalar halinde ve farklı zaman ve mekânlarda kendini göstermiştir. Bundan dolayı Kürt sinemasının tarihi üç aşamaya ayrılacaktır:

- **Birinci Aşama**: Kürtler hakkında yapılmış filmler, bu aşamada Kürtler dışında, yani farklı uluslardan insanlar gelip filmlerinde Kürtleri konu edinmişler. Bu aşamada ne yönetmenler ne de oyuncuların hiç birisi Kürt değillerdir. Hatta filmin kadrosunun çoğu Kürt olmamasına rağmen konumu (lokasyon), öyküsü ve Kürtlere ait gelenekleri gösterilmiştir. Bu aşamaya ait olan filmler, Kürt toplumu ve Kürtler ile ilgili konu ve bakış açıları farklıdır. Bazıları Kürtleri vahşi ve acımasız, diğerler ise ezilen ve mazlum bir ulus olarak gösterilmiştir. Örneğin İtalyan yönetmen Guido Brignone "*Ivan Son of the White Devil*" (1953) filminde 19. yüzyılda Erzurum bölgesinde Kürtleri Ermenilere karşı işgalci olarak tasvir etmiştir. Franz Josef Gottlieb adlı bir Alman yönetmen (*Vahşi Kürdistan,* 1967)

filmindeki, ünlü yazar Karl May'nın "*Vahşi Kürdistan'a Yolculuk*" kitabından uyarlanmış olan filmde de (Kürtlerin saldırısı) Kürtlerden bahsedilmiştir (Arslan, 2017, s. 6). Vahşi Kürdistan filminde, Göçebe bir kabile tarafından yakalandıkları ve eşyalarının çalındığı Ağrı Dağı'na giden Alman turist grubundan bahsediliyor. "Faşist Milliyetçilik Vizyonu" yıllardır Batı'nın zihnindeki Kürtleri haydut ve dağlık bir grup olarak tasvir etmeye çalışmıştır. Bu algıya rağmen, filmin bu tarihsel aşamada hâlâ kendine özgü bir önemi vardır.

Yukarıda adı geçen filmler ile birlikte, bu aşamaya ait birçok film daha var ki olumlu ya da Kürtlerin problemleri, mazlum ve ezilen bir ulus olarak filmlerde konu edilmektedir. Hatta bu filmlerin içinde Kürt toplumundaki kötü ve geride kalmış gelenek ve görenekleri eleştirmişler. Yunan yönetmen Theo Angelopoulos'un yönettiği "*Leyleğin Geciken Adımı*" (1991), bir sınır etrafında yaşayan mülteciler anlatılmakta ve filmde Kürt temsiline de yer verilmektedir. Kürtlerin kültürel ve sosyal ritüellerinin gerçekçi bir şekilde yansıtılması kayda değerdir. İranda Kürtlerin yaşadığı bölgelerde "Rüzgâr Bizi Sürükleyecek" (1999) Abbas Kiyarüstami'nin çektiği filmde bir Kürt köyüne yapılan yolculuk anlatıyor ve Kürtlerin yaşamına dair gerçekçi tasvirlere yer verilmiştir (Sert, 2019, s. 50-51).

Kürt sinemasının ilk filmi Zarê adlı filmdir. 1926 yılında çekilen "Zarê" ve 1933 yılında çekilen "Yezidi Kürtler" adlı filmlerde kadın, namus, tutucu ve gerici güçler gibi konular işlenmiştir. 1948 ve 1959 yıllarında çekilen Sovyet Ermenistan'ı Kürtleri ve Ermenistan Kürtleri adlı filmlerde daha ziyade sosyalizmin kazanımları ve Kürt-Ermeni dostluğu ön plana çıkartılmıştır. "Zarê" filmi 1915 yılında yaşanan bir aşk hikâyesini ele almaktadır. Kürt sinemasının tarihinin bu film ile başladığı belirtilmektedir. Film, Ermenistan Sineması'nın kurucusu kabul edilen Hamo Beknazaryan (1892-1965) tarafından çekilmiştir. Ermenistan'daki Kürt köylerinde çekimi yapılan filmin senaryosunu, Ermeni harfleri temelinde ilk Kürt alfabesini hazırlayan Hakob Gazaryan kaleme almıştır. Kürtler arasında çok sevildiği için Lazo veya Apo diye adlandırılan yazarın Zarê'nin Kaderi adlı öyküsü filmin senaryosuna temel oluşturmuştur. Birçok ünlü Ermeni oyuncunun rol aldığı filmde; Zarê ve çoban Seydo arasında başlayan bir aşk ilişkisi ve bundan rahatsız olan köyün ağası Temur Bey etrafında gelişen olaylar anlatılır (Kürt sinemasının geçmişi, (4.3.2021). https://www.kundir.net/kultursanat/kurt-sinemasi/kurt-sinemasinin-gecmisi.html).

Bundan yaklaşık olarak 95 yıl önce çekimi yapılan bu film, Kürtleri konu edinen ilk film olarak tarihe geçmiştir. Hamo Beknazaryan 1968 yılında yayımlanan anılarında filmi çekmeye başlamadan önce Kürt kültürünü ve yaşam biçimini incelemek zorunda kaldığını belirtir. Beknazaryan ayrıca çekimlerde Kürtlerden sıcak bir ilgi ve büyük bir katkı gördüklerini belirtir. Beknazaryan, Kürtlerin kapılarını sonuna kadar film ekibine açtığını söyleyerek, şunları kaydeder: "*Kürtler çok misafirperver insanlar. Biz Elegez dağlarına ilk gittiğimiz sıralarda bize çok kıymet verdiler. Onlar misafirler için Allah'ın misafiri derlerdi. Ve onları öyle kabul etmeliyiz ki Allah'ın da gönlünü alalım derlerdi…*" (Arslan, 2017, s. 34). 1926-1959 yılları arasında Ermenistan'da çekilen ve Kürtlerin yaşamını sergileyen bu filmler, Kürtleri konu edinen ilk filmler olarak kabul ediliyor. Kürtleri, özellikle Kürt kadınlarını ve yaşamlarını ekranlara getiren ve filmlerde kadınların yaşamı, tutuculuk ve gericilik gibi konular ele alınmıştır. Sadece yaşanmışlıkları ele alan filmler değildir bunlar. Aynı zamanda 1948 yılında Sovyet Ermenistan'ı Kürtleri adlı belgesel film çekilmiştir. Bu filmde anlatılan konu ise Sovyet sistemi kurulduktan sonra Kürt halkının yaşadığı değişimler ele alınmıştır. Bir belgesel filmi de 1959 yılında çekilmiştir. Bu belgesel filminin adı Ermenistan Kürtleridir (Cemal, 2020).

Şekil 2.1. Zarê (1926), yönetmen: Hamo Beknazaryan.

Kaynak: https://filmow.com/zare-t111934/.

- **İkinci Aşama**: Bu aşamada, Kürtler ile ilgili filmler Kürt yönetmenlerin yönettiği Kürt hikâyelerinden oluşuyor. Ancak oyuncuların ve film kadrosunun çoğu Kürt kökenli değildir. Bu aşamada Kürtlerin olduğu bölgelerde o bölgenin dilini kullanarak kendini ya da kendilerini anlatmaya çalışmışlardır. Bu filmler, ona dayanan ve aynı zamanda Kürt toplumunun sosyal statüsünü eleştiren siyasi durum hakkında Kürt politik ve eleştirel filmleridir. Örneğin Yılmaz Güney'in son dönemdeki filmlerine yakından bakıldığında, Türkçe ama Kürt bir toplumun hikâyelerini anlatıyor. Kürt siyasi meselelerini ve Kürt toplumundaki yaralara da akıllı, bilinçli ve eleştirel bir Kürt gözüyle bakmıştır (Mohammad, 2020). Halepçe katliamının ardından 28 yıl sonra İngiltere'de yaşayan Aryan, Halepçe'ye ve felaketten kurtulan ailesinin yanına dönmek istiyor. Bu, Dani Darin ve Paul J. Lane'in ortak yönetmenliğini üstlendiği "*16/03*" filmin hikâyesidir. Film 2017 yıllı yapımı olup, film Aksiyon, Drama ve polisiye türünde çekilmiş ve süresi iki saattir. Kuzey Irak ve Birleşik Krallık'ta çekim ve teknik işlemleri yapılmıştır. Oyuncuların % 80'i İngilizlerden ve % 20'si Kürtlerden oluşturulmuştur. Bu filmin bütçesi yaklaşık 1.200.000 dolardır (Kurdistan Tv, 2019). Bu aşamaya ait filmler sadece yönetmenler değil, bazı filmlerde yönetmen Kürt değildir ancak filmin başrolü ya da oyuncular ve film kadrosunun çoğu Kürtlerden oluşuyor. Bununla birlikte filmlerde seçilen lokasyonlar Kürtlerin yaşadığı yerlerde yahut benzer yerlerde çekilmiştir. Bu aşamaya ait verilecek pek çok örnek vardır. Kuzey Irak dağlarından Güney'in çöllerine kadar Ahmad (12 yaşında) ve büyükannesi, birinci Körfez Savaşı[3] sırasında kayıp olmuş Ahmed'in babasını (İbrahim) aramaya başlarlar. Bu olaylar, Muhammad al-Daraji tarafından yönetilen "Babil'in oğlu" "*Son of Babylon" (2009*) filminde gerçekleşiyor (VOA, 2011). Bu film Iraklılar ve Kürt halkı için büyük bir önem taşıyor ve ayrıca film, 2011 yılında Irak'ı temsilen Oscar'a aday gösterilmesi yönüyle de kayda değer.

Yönetmenliğini yaptığı "*Kara Tahta" (2000*) filminde Samira Makhmalbaf, İran-Irak savaşı sırasında İran'ın sınıra yakın dağlarında ve köylerinde kara tahta taşıyan Kürt öğretmenler öğrencilerini arıyor. Kürt halkının özellikle de öğretmenlerin nasıl bir hayat yaşadığını, savaşın ve yıkımın boyutlarını tasvir etmiştir (Sert, 2019, s. 51).

[3]Birinci Körfez Savaşı (17 Ocak 1991 - 28 Şubat 1991). Petrol fiyatlandırması ve üretim anlaşmazlıkları nedeniyle Irak'ın Kuveyt'i işgaline ve ilhakına cevaben ABD'nin başını çektiği 35 ülkeden koalisyon güçlerinin Irak'a karşı yürüttüğü bir savaştı.

Şekil 2.2. Babil'in Oğlu (2009), Yönetmen: Muhammad Al-Daraji. Ve Kara Tahta (2000), Yönetmen: Samira Makhmalbaf

Kaynaklar: www.moviexclusive.com, www.pinterest.com.

Burada işaret edilmesi gereken önemli bir nokta var. Belirli bir konu üzerinde birinci ve ikinci aşamaları arasında bir karşılaştırma yapılırsa, örneğin "kadın cinayetleri". Hamo Beknezarian'ın "Onur" filminde bu olguyu Kürt kimliğinin bir özelliği olarak tanımlıyor. Yılmaz Güney'in "Yol" filminde de Kürtlerin sosyal ve siyasi durumu bağlamında aynı durumu ama farklı bir şekilde ve farklı bir anlamla, eleştirel bir bakış açısıyla göstermeye çalışılıyor. Kardeşler karısının öldürülmesi çağrısında bulunsa da Saeed'in karakteri onu karla kaplı dağlara götürecektir. Burada kar, saflığın ve temizliğin bir sembolü olarak gösteriliyor ve aynı zamanda, Saeed'in karısının ölümü de temizlik ve saflık belirtisi olarak gösteriliyor. Ancak benzer şekilde Bahman Ghobadi'nin Yarım Ay filminde dağlarda bir ağacın altında bir sınıf sahnesi görülüyor, yani sınıfta değiller. Ancak bunun nedeni bombardıman nedeniyle okulların yıkılmasıdır. Ve öğretmenin ailesiyle birlikte bir yolculuk yapmak istese de öğrencileri terk etmemek için yolculuğa katılmayacak. İki aşama arasındaki fark, kendi sinemalarında Kürtlerin

istedikleri gibi resmedilmeleri, ancak diğer aşamalarda Kürtlerin aynı konsept üzerinde çalışmalarıdır. Ancak gerçek durum hakkında gerçekçi olmalarıdır (Mohammad, 2020).

- **Üçüncü Aşama**: Bu aşama 2000 yılından itibaren başlayıp günümüze kadar dayanmaktadır. Bu aşamada tüm ana bölümler hikâye, yönetmenler, mekanlar, oyuncular ve film ekibinin tamamı veya büyük bir kısmı, yapımcılar da dahil olmak üzere Kürtlerden oluşuyor. Tarihsel olarak, üç aşama arasında birçok farklılık vardır. 2000 yılından önce, Kürt filmi yapmak için birkaç farklı girişimde bulunuldu. Ama farklı sebeplerden dolayı başaramadılar ya da yetersiz kaldılar. Böylelikle bu aşama, yani üçüncü aşama 2000 yılının başında başladı. Elbette bu girişimin kendine özgü nedenleri vardır. Daha sonraki maddelerde ayrıntılı olarak açıklanacaktır. Bu aşamada yapılan filmler daha çok İran ve Irak'ta üretilmiştir. Bahman Ghobadi "Sarhoş Atlar Zamanı" (2000) ve "Kaplumbağalar Da Uçar" (2004), Jamil Rostami "Jani Gal" (2007), Karzan Kader "Bekas yahut Neredesin Süpermen" (2010), Halkawt Mustafa "El Clasico" (2015), Shwan Attoof "The Heart Sculpture" (2019), Bakhtyar Fatah "Zero Nine" (2021). Bahsedilen tüm bu filmler söz konusu bu aşamanın bazı filmleridir.

Şekil 2.3. Neredesin Süpermen(2010), Yönetmen: Karzan Kader. Ve Zero Nine(2021), Yönetmen: Bakhtyar Fatah.
Kaynaklar:www.sabah.com.tr , www.chawder.org.

2.2.Kürt Sinemasının Tarihsel Gelişimi

Kürt sineması sorunu, başından günümüze pek çok tartışma konusu olmuştur. Sanatın kendisi, Kürtlerin yaşadığı sorunların benzer bir durumu vardır. Ancak yapım yerlerinin çeşitliliğine rağmen hem yazar ve yönetmenin, hem de öznenin ve dilin Kürtçe olduğu filmler için bir tür ortak tarih bulunabilir. Aslında siyasi bölünmelere rağmen Kürt film haritası tüm Kürtlerin ortak bir görüntüsüdür ve siyaset onu sınırları dışında bile kısıtlayamamıştır. Anavatanlarından çok uzaktaki Kürtler, sinema sanatıyla milletlerinin tarihini ve sesini kaydetmeyi başarmışlar. Tarihçiler bir milleti sözlerle özdeşleştirmeye çalışırsa, Kürt sanatçılar ve yönetmenleri imajlarını kaydetmiş ve Kürt siyasi ve kültürel damgalamasına rağmen dünyaya tanıtmayı başarmışlardır. Dolayısıyla sinema dünyayı görmede ve dünyayı tasvir etmede en etkili sanatlardan ve yedi sanatın içinde barındırdığı için, bugün Kürt yönetmen ve film yapımcıları da kendi insanlarının tarihine ve sanatına güvenerek dünyayı bu pencerelerden görmeye ve okumaya çalışmaktadır. Film en eski sesli ve görüntülü medya olmasına ve 1980'lerin ortalarında Kürtlerin yaşıdıkları birçok şehrine ulaşmasına rağmen, Kürt sinemasının bundan daha eski bir başlangıcı var. Kürt ulusunun bulunduğu ülkelerdeki siyasi hegemonya konusu ve dili Kürtçe olan filmlerin yapımında ve gösteriminde ayrımcılığa uğramıştır. Tanınmış bir Kürt yönetmen olan Yılmaz Gonay, Kürtçe film yapıp yapmadığına ilişkin bir soruya yanıt olarak, "*Görünüşe göre, Türkiye'de Kürtçe yasal olarak yasaklanmış durumda.*" dedi (Rwangauraxna, 2019). Sadece Sovyetler Birliği ve Irak'ta Kürt sinemacılara karşı daha az siyasi direniş oldu. Bu görece özgürlük, bu ülkelerde ilk Kürt filmlerinin yapılmasına yol açmıştır.

Ölümünden sonra pek çok tartışma bırakan ilk Kürt sinemacı, Kafkasyalı "Hamo Beknazarian" idi. Ermenistan ve genel olarak Sovyetler Birliği'nde tanınan bir isimdir. sinema aracılığıyla bölgede yaşayan halkların ve ulusların kimliklerini tanımaya çalışmıştır. Kafkasyalılar onun bir Kafkas, Ermeniler onun bir Ermeni ve birçok insanın da bir Çeçen olduğuna inanırken; Kürtler de eserlerinden dolayı onun bir Kürt olduğuna inanmaktadırlar. Filmografisinde 30 film yer alıyor ve 27 filmin ana teması Kafkasya ve Ermenistan Kürtleri hakkındadır. Bu yönetmenin önemi, ilk filmin Kürtlerin sinema tarihinin başlangıcı olarak görülmesine dayanıyor. Filmlerinde Kürtlerin, özellikle de Ermeni Kürt kadınlarının yaşam koşullarını antropolojik olarak anlatmıştır. Beknazarian "Üç Kıta" festivalinde dünya çapında

şöhret kazanmasına rağmen 1959 yılına kadar Kürtçe filmler üretmeye devam etti. İran, Türkiye ve Suriye'de çok sayıda yaşayan Kürt olmasına rağmen, Kürtçe bir film yapmak için hiçbir girişimde bulunulmadı. Veya herhangi bir girişimde bulunulmuşsa da tartışmanın odak noktası olmamıştır. Bazı yerlerde daha çok yabancı filmlerin gösterilmesine izin verildi ve kuzey Irak 'ta bir yılda dört yüz film gösterilseydi, filmlerin %30'u Mısır ve İbranice, diğer tüm filmler Arapça altyazılıydı. Süleymaniye'de ilk kez 1925'te Kürtçe altyazılı bir film gösterildi. Ve İran'da filmlerin altyazıları yaygındı, ancak devlet sansürü nedeniyle herhangi bir filmin Kürtçe altyazısı yasaklandı. Filmlerin dublajının ardından, 1980'lerin başına kadar (Sanandaj Ses ve Renk Merkezi) Sanandaj şehrinde Kürtçe dublajlı filmleri ilk kez gösterebildi. Nihayet 1968'de Kürt sineması, ünlü Kürt yönetmen "Yılmaz Güny"in "*Seyyid Han*" ve "*Aç Kurtlar*" adlı iki filmiyle Türkiye'de başladı. Güney'in filmleri Kürt ve Türk sinema tarihinin en güçlü dönüm noktası sayılmaktadır. Siyasilerin ve ırkçıların baskılarına rağmen cezaevinden senaryosunu yazdığı ve notlarını paylaştığı filmlerini çeken diğer yönetmenleri göndermiştir (Rwangauraxna, 2019). Kürtlerin bölündüğü veya yaşadığı bölge ve ülkeler, sosyal, ekonomik, politik, coğrafi ve dilsel açılardan birçok yönden farklılık gösteriyor. Dolayısıyla sinemanın gelişmesi ve ilerlemesi her bölgede ve ülkede farklıdır. Bu nedenlerle Kürt sinemasının bölgelere ve ülkelere göre gelişimi ve ilerlemesine atıfta bulunmak daha doğrudur.

2.2.1. Irak

Tarihi kaynaklara göre Kürtlerin sinemayla ilk teması 1910 yılına dayanmaktadır. İlk kez 1910'da kuzey Irak 'ta ve Süleymaniye kentine sinema makinesi getirilmiştir. O zamanki sinema makineleri bir pille çalışıyormuş. Geceleri Sabunkaran mahallesinde Şeyh Ahmad misafirhanasında çalıştırmışlardır. Ancak daha sonra sinema (Selahaddin) 1942'de her iki kardeş (Ramzi ve Mustafa Qazaz) tarafından resmî olarak kuruldu. Bu sinemada gösterilecek ilk film The Return of Frank James adlı bir Amerikan filmiydi. Daha sonra 1949'da Goyje Sineması, 1950'de Rashid, Sirwan ve Dilshad sinemaları oluşturuldu. 1940'larda Erbil'de bir sinema salonu açıldı. Tarihi kaynaklar, Yakup ailesinin 1945 yılında Erbil şehrinde ilk sinema salonunu açtığına işaret etmiştir. Ve o sinema salonunda gösterilecek ilk film "*Yum al-Saeed*" adlı bir Arap filmidir (Sina, 2020).

Irak'ta film endüstrisi birçok farklı nedenden ötürü çok eski değil. Kürtlerin sinema alanındaki faaliyetleri de sınırlı olmuştur. Kürtler, Irak filmlerinde çok az sayıda görünüyorlardı ve aynı zamanda Kürt sinemacılar çok geç Kürtçe filmleri veya Kürt içerikli filmleri üretmeye başlamışlardır. Jano Rojbeyani o dönemde kuzey Irak'taki durumu şöyle anlatıyor:

"*İran'la yaşanan ve sekiz yıl süren savaş, akabinde Kürtlere karşı uygulanan Enfal isimli soykırım kampanyasıyla birlikte ülkedeki hayat ve altyapı neredeyse tümüyle ortadan kaldırıldı. Savaş ve katliamlar sonrası Baas partisinin demir pençesinin ülkedeki hâkimiyeti artarken, bir yandan ülkenin her tarafında ciddi bir Araplaştırma politikası uygulanmakta, diğer yandan eğitimsiz din adamlarının artan hâkimiyeti sonucu toplum gittikçe daha da muhafazakâr bir hale gelmeye başlamaktaydı. Ki bunun bir sonucu olarak, rahatlıkla bir daha dünya gözüyle film izlemek neredeyse nasip olmadı. Birçok sinema, bar ve diğer eğlence yeri bu dönemde kapılarını kapatmak zorunda kaldı. Bu durum ancak yakın bir zamanda tersine dönmeye başladı. Ancak bu normalleşme süreci Güney Kürdistan'da, yani Irak'ın kuzeyindeki Kürt coğrafyasında Körfez savaşını takiben 1990'li yıllarda oluşan yeni idari ve siyasal tablo gereği Irak'ın diğer bölgelerine göre daha erken başladı. 2003 yılında Irak'a yönelik olarak koalisyon kuvvetleri tarafından düzenlene askeri müdahale ve Bass rejiminin tümüyle yönetimden uzaklaştırılmasından sonra da bu normalleşme daha fazla hissedilmeye başlandı. 1990 ve sonrası dönem, Kürtler açısından tarihi önem arz eden gelişmelerin yaşandığı, Kürtlerin bölgedeki varlığı ve gücünü ortaya çıkaran yıllar olmuştur. Daha önce rejim tarafından yasaklanan kitaplar yazılmaya, geçmişte rejimin işkence ve baskıyla karşılaşmalarına sebep olabilecek içerikte müzikler yapılmaya ve dinlenmeye başlanırken; başta Süleymaniye, Erbil ve Dohuk gibi şehirler olmak üzere pek çok yerde yayın yapmaya başlayan televizyonlar için kendi dillerinde, kendi öykülerinden oluşan filmler, programlar hazırlamaya başlandı. Bu yeni bulunmuş özgürlüğün elbette sinema ve film yapımcılığı üzerine de ciddi bir etkisi ve katkısı oldu.****"*** (Arslan, 2017, s. 81-82).

Kuzey Irak'ta Kürtçe sinema yapımının ilk adımı, 1989'da Saddam Hüseyin döneminde "*Mem ve Zin*" filminin çekilmesiyle başlandı. Ancak film, bir yandan yüksek maliyetler, hükümet baskısı ve prodüksiyondaki denetim ve diğer yandan da sinemanın teknik alanında yetenekli kişilerin eksikliğinden ve ayrıca Kuveyt savaşının ayaklanmaları ve karmaşıklıkları nedeniyle eksik kaldı. Nihayet 1990 yılında Kuveyt savaşı ile aynı zamanda

Cafer Ali'nin yönettiği ve Maki Abdullah'ın yapımcılığını üstlendiği "*Nergiz Kürdistan'ın Gelini*" filmi başladı ve son sahneleri kuzey Irak'ın kurtarılmış bölgelerinde kaydedilmiştir. 2000 yılından bu yana "Kürt Sineması" başlığı altında ortak ve merkezi bir temaya hizmet etmek ve film yapımcılarının film festivallerinde ve film yapım eğilimlerinde gösterdiği başarı, Kürt film prodüksiyonu için ortak bir bölgesel mekân imajının sabitlenmesine ve birleşmesine yol açmıştır. Kürtleri yaşadıkları dört ülkede, özellikle Kuzey Irak'ta, "Şaukat Amin Korki, Karzan Kadir, Mehdi Umed, Halkut Mustafa, Jano Rojbayani ve Bakhtyar Fatah" gibi tanınmış yönetmenler ve daha az bilinen birçok film yapımcısı da çeşitli türlerde yeni filmler yapmaya başlamışlardır (Sina, 2020).

Kuzey Irak'ta sinema endüstrisinin ilerlemesine ve gelişmesine katkıda bulunan bir dizi değişiklik ve faktör oldu. Bunun nedenlerinden biri, birçok şehir ve kasabada, KBY tarafından ve Kültür ve Gençlik Bakanlığı bünyesinde Sinema Dairelerinin oluşturulmuş olmasıdır. Bu daireler tarafından kısa film, uzun metrajlı film ve belgesel yapımı için bir dizi mali yardım sağlanmıştır. Aynı zamanda sinema ile ilgili çeşitli paneller ve film festivalleri de desteklenmiştir. Bu faaliyetler ve yardımlar, Kürtlerin yaşadıklari diğer bölgelerinden birçok Kürt sinemacı ve yönetmen, hatta yurtdışında yaşayan Kürt sinemacılar, Kuzey Irak'a gelerek projelerini burada gerçekleştirmişler. Yönetmen Heiner Salim'in 20 yıl sonra Fransa'dan Kuzey Irak'a dönüşü ve bölgede "*Sıfır Kilometre" (2005)* adlı filmin çekilmesi, ayrıca *Cannes Film Festivali* yarışmasına Kürdistan Bölgesel Yönetimi ve Fransa'nın ortak ürünü olarak katılmak da örneklerden biridir. Bir başka örnek ise, Saddam Hüseyin rejiminin düşmesinden hemen sonra, Kuzeybatı İranlı olmasına rağmen, Bahman Ghobadi'nin Kuzey Irak'a geçerek 2003 yılında Savaş Bitti adlı belgesel filmini çekmesidir. Mano Khalil, Suriye Kürtlerinin önemli yönetmenlerinden biridir. 2005 yılında Kuzey Irak'ta Enfal Katliamı hakkında "*Allah Adına, Baas ve Saddam*" adlı bir belgesel filmi yaptı (Arslam, 2017, s. 8). Bunlar KBY'nin desteklediği düzinelerce yönetmenin sadece birkaç örneğidir.

Son yıllarda Kuzey Irak'ta sinemanın gelişmesinde önemli rol oynayan başka bir faktör ise, 2007 yılında Erbil'de Selahaddin Üniversitesi Güzel Sanatlar Koleji bünyesinde sinema bölümünün açılması ve aynı yıl bu bölüme öğrenci kayıtlarına başlamasıdır (Arslam, 2017, s. 8). Birkaç yıl sonra 2016'da Süleymaniye Güzel Sanatlar Koleji'nde de sinema bölümü açıldı (Didimn, 2016). 2000'li yılların öncesine kıyasla bu değişiklikler ve gelişmeler Kuzey Irak'ta

sinema sektörüne önemli hizmetlerde bulunmuştur. Ancak genel olarak sanatçılarının ve sinemacılarının yetkililerden beklentileri, hizmetleri ve sanata verdikleri önem çok daha fazlaydı. Ancak bu güne dek yetkililer sinemanın ve hatta diğer sanatların ilerlemesine yönelik ciddi bir adım atmadılar ve genel olarak sanat sektörünün ve özellikle de sinemanın çok ciddi sorunları vardır.

2.2.2. İran

Aslında sinema durumu bu kesimde de diğer kesimlerden çok farklı değildir. Uzun süre sinemacılar filmlerinde sadece Farsça kullanabiliyorlardı. İran İslam Cumhuriyeti sırasında ve 1990'ların sonunda, İran hükümeti Farabi Fonu aracılığıyla (etnik içerikli) filmleri desteklemeye karar verdi. Kararın ardından bazı senaristler ve yönetmenler kameralarını Kürtlerin yaşadığı bölgelere çevirmişlerdir. Abolfazl Jalili *"Tozun Dansı*" (*Dance of Dust,* 1998), Abbas Kiarostami "*Rüzgar Bizi Sürükleyecek"* (1999), Samira Makhmalbaf "*Kara Tahta"* (2000), Farhad Mehranfar "*Aşık Efsanesi"* (*The Legend of Love*, 2000) bu yönetmenlerden bazılarıdır. Bahsi geçen filmler kararın ardından çekilmiş ve hepsi ünlü uluslararası film festivallerinde ödüller kazanmışlar (Arslan, 2017, s. 9).

Kuzeybatı İranda, 2000 yılında, Kürdistan coğrafyasında yerel hikâyeler ve kahramanlar içeren ilk Kürtçe film olarak "*Sarhoş Atlar Zamanı*" filmi çekildi. Bu film, yönetmen Bahman Ghobadi'nin ilk uzun metrajlı filmiydi ve bununla beraber ülke sınırlarını aşarak dünyanın en ünlü film festivallerinden biri olan Cannes Film Festivali'nde Altın Kamera Ödülü'nü kazandı. Film aynı zamanda dünyaca ünlü festivallerde başarılı bir film olmayı başardı. Film aynı yıl İran'ın Oscar'a adayı olarak gösterildi. Dünyanın dört bir yanındaki başarılı görünümleriyle diğer sinemacıların dikkatinide Kürtçe'yi tanıma ve ona odaklanma gibi önemli özellikleri kullanarak filmler yapma fırsatı yaratmıştır (Sina, 2020).

Yirminci yüzyılın başlarında İranda Jamil Rostami, Sharam Alidi, Ibrahim Saidi, Shapol Abbasi, Jalal Saed Pana gibi yönetmenler birçok sinema filmi çektiler. Yirmi birinci yüzyılın başından son birkaç yıla kadar, bir grup genç yönetmen İranda yeni bir akım yaratmışlar. Bu yönetmenler, kendilerinden önceki Kürt yönetmenlerle güçlü bağları olmasına

rağmen içerik olarak onlara pek bağlı değillerdi. Bu akımdan önce Kürt sineması, Kürdistan'ın eşsiz yerleriyle bağlantılı bir sinemaydı. Kürdistan dağları, kar ve kış yanında Kürt bireyin ve sınırdaki Kürt toplumunun çektiği acılar gibi konular bu filmlerde büyük rol oynadı. Ancak bu genç sinemacıların çoğu, İran üniversitelerinin sinema bölümlerinde film öğrencisi olarak ya da İran Kültür Bakanlığı'na bağlı "İran Gençlik Sinema Derneği" (Cinema Javan) öğrencisi olarak, eğitimlerinin başından beri istihdam edilmektedir. Yani iyi bir sinema bilgisi ve eğitimine sahiptiler. Taha Karimi, Hiwa Amin Nejad, Shahram Mukri, Kaywan Karimi, Shaho Mahmoudi, Salim Salawati ve Tofiq Amani gibi bu genç sinemacılar, Kürt sinemasında içerik ve biçim olarak yeni bir akım yaratmayı başardılar (Bahrami, 2013).

Bilindiği gibi sinemanın gücünün ve büyüsünün ortaya çıkmasından sonra birçok ülke, millet, kişi ve parti bu gücü ve büyüyü özel ve kişisel amaçları için kullanmaya başladılar. Aynı zamanda ideolojilerinin ve fikirlerinin bu sanat aracılığıyla yayılmasına sağladılar. Hitler ve Nazilerden Hollywood'a kadar, bu sanatı kendi çıkarları için kulandılar ve kullanıyorlar. Özellikle Hollywood, bugün tüm ulusların sineması üzerinde bir üstünlüğe ve etkiye sahiptir. Bu etki dünyanın her köşesine ulaşmaktadır. Burada dikkat edilmesi gereken önemli bir nokta var ki, İran İslam Cumhuriyeti'nin sinema ve film yapımcılığını ideolojik ve politik amaçlarla kullanılmasıdır. İran ulus devletinin kuruluşundan bu yana yeni İran sineması, İran milliyetçiliğinin özelliklerinin en iyi gösterimidir. İranlı sinemacıların Kürtler ile ilgili çektikleri filmleri eleştirel bir şekilde tanımlayarak, Kürdistan'ın kırsal bir bölge ve tarih dışı olduğunu gösteriyorlar. İran ulus devletinin kuruluşundan bu yana, yeni İran sineması, İran milliyetçiliğinin özelliklerinin en iyi gösterimidir. Kürtler cahil ve mantıksız, Kürtler bölgede ikinci bir İsrail kurmayı hedefliyorlar, Kürt halkı vatanseverliği ve sevgiyi anlamayan ve sorunlarını sadece şiddet diliyle çözmek isteyen bir millet olarak tasvir ediliyor. İranlılar aşktan sorumludur, gerçek aşıklardır ve milletlerini korumak için canlarını feda ederler. Kürt halkı İranlılaştırılmış/asimile edilmiş olarak üretilmektedir. Böylelikle ne Kürtlerin dilinden ve kültüründen ne de kendisinden ve insanlığından haberdardır (Ardalan, 2021).

İran ideolojisinin ortaya çıkışı, en iyi, yeni İran sineması bağlamında Kürtler ve Kürdistan üzerine yapılan filmlerde yansıtılabilir. Filmler, İran devletinin ideolojik ajansı tarafından ruhsatlandırıldığı için İran elitlerinin Kürdistan hakkındaki görüşlerini yansıtsa da bütçeleri, İran sinemalarından sağlanmakta ve dağıtılmaktadır. Genellikle (Fajr Festivali'nde)

ödüllendirilirler ve resmi İran TV kanallarında (özellikle Kanal 1'de) yayınlanırlar. Bu tür yapımlar veya filmler, İran ideolojisinin en iyi temsilcisi olabilirler. Bu da Kürtler hakkında İranlıların cehaletini yaratır ve bu şekilde İran ideolojisindeki Kürt inancını güçlendirir. Slavoj Zizek'in dediği gibi, "*Bugün dünyayı anlamak için sinemaya ihtiyacımız var. Gerçek dünyada yüzleşmeye hazır olmadığımız bu zor yönü ancak sinemada anlayabiliriz. Gerçekte olduğundan daha fazla gerçeği ararsanız, bunu sinema hikâyelerinde bulabilirsiniz*." (Flisfeder, 2012).

Burada İran İslam Cumhuriyeti'nin sinemada izlediği politikalarını kısaca iki filme atıfta bulunulacaktır. Birincisi, "*Tanıdık Toprak"* (*Famous Land*, 2007): Asimile edilmiş Kürtler en iyi Kürtlerdir. İran sinemasında yapım yönetmeni olarak adından söz ettiren Bahman Farmanara, Famous Land yapımının ardından eleştirmenler tarafından karşılandı. Yönetmen, On İkinci İran Sinema Festivali'nde 12 ödül için yarışmaya katıldı. Sonunda dört kategoride (En İyi Yönetmen, Film Müziği, Montaj, Ses ve Mix) birincilik ödülünü kazandı[4]. Tanıdık Toprak filmi, Tahran'da yaşayan ve "Kürdistan"ın Telko bölgesindeki köylerinden birinde ailesinin evine ve arazisine dönen bir ressam ve İranlı bir Kürt şairin (Raza Kianian rolüyle tanınan) hayatını konu alan tanınmış bir filmdir. İlk sekansta, bir Kürt entelektüelin büyük İran ideolojisine asimilasyonunun derinliği ortaya çıkıyor. Namdar'ın ablası gece geç saatlerde kapısını çalar ve "Geldiğin bu uzak yer nereyse biz bulamıyoruz?" diye şikâyet eder (Halbuki bu ev babalarının evi ve onlara miras kalmıştır). Kısacası, Farmanara bu film aracılığıyla şunları gösteriyor: Asimile edilmiş Kürtler saftır, emreder, zamanını yüksek sanatlara ayırır ve Farslarla yüksek sanat ve aşk hakkında konuşur. Diğer Kürtler ise, kavurucu sıcağın altında çalışan ya da hizmetçi olarak çalışan, ev sahibinin önüne yemek koyan ve dedikodu ile meşgul olan tecrübeli bir emekçidir (Ardalan, 2021).

İkinci olarak ise "Toprağın Çocuğu" (2007), Sureh Vakfı'nın desteğiyle üretilen film İran Sinema Festivali'nde 12 ödüle aday gösterildi. Sonunda altı dalda ödül (En İyi Film, En İyi Kadın Oyuncu, Senaryo, Sinematografi, Ses, Özel Efektler) kazandı[5]. Ayrıca 26. Fajr Film Festivali'nde En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu ödülünün yanı sıra Ulusal (Doğu, Dini ve İran) Perspektiften En İyi Film dalında Altın Simorghi Ödülü'ne layık görüldü[6]. Eleştirmenler ve

[4] https://fa.wikipedia.org/wiki/ دوازدهمین جشن سینمای ایران
[5] https://fa.wikipedia.org/wiki/ دوازدهمین جشن سینمای ایران

[6] https://fa.wikipedia.org/wiki/ بیست_و_ششمین_دوره_جشنواره_بینالمللی_فیلم_فجر

Sinema Yazarları Konseyi'nin ikinci yıldönümünde de En İyi Yönetmen ve Kadın Oyuncu ödülünü kazandı[7]. Kritik olarak, Irak'la sekiz yıllık savaş sırasında İranlıların savaşının türü ve kutsal direnişi hakkında bir film. Bu nedenle eleştirmenler, bu filmin İranlı sinemacıların ve eleştirmenlerin dikkatini çekmeyi başaran birkaç filmden biri olduğuna inanıyorlar. Filmin ana temaları genel olarak vurgulanır ve burada kısaca şöyle bahsedilebilir: Irak, Amerikalıların gelişinden bu yana kargaşa içindedir ve radikal İslamcılar iktidarı ele geçirmişdir. Film boyunca insanlar dolaylı olarak inanan olarak tasvir ediliyor ve İranlılar İslam ve vatan için kafirler tarafından şehit ediliyorlar. Iraklı Kürtler (Güney) kendilerini İranlı olarak görüyor ve gönülleri İran için atıyor, İran sömürgeciliğinin özelliklerine göre Kürtler nerede olurlarsa olsunlar İranlıdırlar. Bu nedenle İran bayrağı kuzy Irak topraklarında olmalıdır. Son olarak, sömürgeci ulusun gölgesi hakim olmazsa, boyun eğdirilmiş Kürtler ortadan kalkacak ve yaşam biçimi yitirilecektir (Ardalan, 2021). Görüldüğü gibi, yukarıda bahsedilen filmler (bu tür filmlerin birçok örneği olmasına rağmen) İran İslam Cumhuriyeti rejiminin İran ideolojisini filmler aracılığıyla ve hayatın konusunu sembolik olarak manipüle ederek nasıl temsil edebileceğini açıklıyor.

2.2.3. Suriye

Öncelikle Suriye sinema tarihine kısa bir bakış yapacak olursak, İsmail Aznur'un yönettiği "*Şam Gökleri Altında" (1931)* filmi, Suriye sinema tarihindeki ilk filmlerden biri olarak kabul edilir. 1960'lara kadar Suriye sinemasında anlatılmaya değer bir eser ya da yapım yoktu. Suriye sineması 1966'dan sonra, 13. askeri darbe neticesinde Baas Partisi'nin iktidarı ele geçirmesiyle sinema sektörü ilk adımlarını atmaya başladı. İlerleyen yıllarda, Suriye ve Sovyetler Birliği arasındaki hararetli ilişkinin himayesinde ve devlet sinemasına giderek daha fazla ilgi gösterilerek, Sinema Genel Kurulu kuruldu. Sinemacılara ve yönetmenlere maddi destek verilmeye başlandı. Yetişmiş sinemacının henüz oluşmamış olmasında dolayı, Mısır ve Lübnan gibi Arap ülkelerinden çok sayıda yetenekli yönetmenler davet edildi. 1970-1980 yılları arasında 70'e yakın filmin yapımıyla Suriye, Mısır'dan sonra bölgenin en önemli sinema merkezlerinden biri haline geldi. Mustafa Akkad ve Omar Amiral gibi birkaç yönetmen Suriye

[7] دومین-جشن-انجمن-منتقدان-و-نویسندگان-سینمایی- 1387 https://filcin.com/festival/130-

sinemasının gelişmesinde ve ilerlemesinde kilit rol oynadılar. Sadece Suriye'de değil, Suriye sinemasının tüm dünyaya tanıtılmasında da etkili oldular. Suriye sinemasındaki gelişme ve ilerleme uzun sürmedi ve devlet filmleri sansürlemeye başladı. Suriye sinemasında gösterimi yasaklanan ilk kişi, halkın ve köylülerin gerçek hayatını anlatan bir film "Suriye Köyünde Gündelik Hayat" (1971) yapan yönetmen Omar Amiral oldu (Oylum, 2014). Bu nedenle böyle bir ortamda sinema açısından Arap sinemacılar için bile çalışmak zor olmuştur. Kürtlerin durumu ne olmalı? Suriye'de yaşayan yaklaşık bir milyon Kürt var ve bunların yaklaşık 200.000'ine Suriye devleti tarafından vatandaş olma hakkı verilmemiştir (Arslan, 2017, s. 10).

Şu anda, Suriye'nin kuzeydoğu bölgelerinde, sinema gerçekliği ve üretimi zayıf görünüyor. Ülkedeki istikrarsız siyasi durumdan dolayı sinemalar, enstitüler ve atölyeler gibi bu sanatın en önemli temellerinden yoksun kalınmıştır. Ancak bu engellere ve gerçeklere rağmen, bazı kişilerin bu deneyimi yaşamasını sağladılar. Sinema filmlerinin üretimi, eğitim kurumlarının kurulması ile ilgilenen yerel bir girişim olan "Comin Film Rojava" Film Yapım Vakfı gibi filmler yapmaya başladı. Genel olarak sinema kültürünü ve endüstrisini yaygınlaştırmak için sınırlı imkânlarla birçok yerel ve uluslararası festivallere katıldılar. "*Stories of Afflicted Cities*" ve "*For Freedom*" gibi filmler Rotterdam Uluslararası Festivali'nde gösterildi. Film endüstrisiyle ilgilenenler, en önemlisi yapım tekniklerinin eksikliği, sinemalar, politik olarak değişen durum ve maksatlı fikirleri benimseyen bir varlığın yokluğu gibi birçok güçlük yaşıyor. Örneğin, Tabka şehrinde çoğu ticari olan çeşitli filmler gösteren "Al-Araby" sineması başta olmak üzere iki sinema salonu vardı. Ancak artık bunlar tamamen yıkılmıştır. Özerk Yönetim bölgelerinde sinemaya ilgi duyan çok kişinin olduğunu ancak bu kişilerin yeteneklerini benimseyecek birine ihtiyaç duyduklarını ve Suriye'nin kuzeydoğusundaki medya ve bilişim kurumlarının harekete geçmesi için ciddi planlamalar yapılması gerektiğini belirtmek gerekir (Al-Karim, 2020).

İsveç'te yaşamakta olan ve ünlü Suriyeli Kürt yönetmenlerinden Mano Khalil, İsveç'in önde gelen televizyon kanallarından birinde faaliyet göstermektedir ve genel olarak yapımlarının çoğu belgeseldir. Belgesellerinin çoğu da İsveç kanallarında gösteriliyor. 2015 yılında Guernica dergisinin yaptığı bir röportajda Mano Khalil'e şu soru soruldu: Peki sinema okuduktan sonra Suriye'ye döndüğünüzde Kürt halkıyla ilgili bir film yaptınız mı?

"Evet. Okulu bitirdim, Suriye'ye döndüm ve bir film çektim. Ne yazık ki bu Suriye'de yaptığım tek film. Adı Tanrının Uyuduğu Yer'dir. Yaklaşık otuz dakika uzunluğunda bir kısa film Suriye ile Türkiye arasındaki sınırda yaşayan Kürtler hakkında bir belgeseldir. Ben bunu bir mozaik olarak görüyorum. Suriye'de o dönemde Kürt bir ailenin hayatı. Film Almanya'daki Augsburg Film Festivali'nde birincilik ödülü kazandı. Kısa bir süre sonra, benim ve ailem için cehennemin kapıları açıldı. Rejim bize karşı çok saldırgandı. Filmi kimin finanse ettiğini, yapmama kimin yardım ettiğini bilmek istediler. Filmi Suriye'de onların bilgisi olmadan nasıl çektiğimi sorguladılar. Benim için Suriye'de kalmak imkânsız hale geliyordu. 1996'da İsviçre'ye gitmeye karar verdim ve o zamandan beri bir daha geri dönmedim. Şimdi ailemle Irak ve Türkiye Kürdistan'ında görüşüyorum. Türkiye-Kürdistan sınırında ailem sınırın bu tarafına doğru on metre kadar yürüyor ve birbirimizi görüyoruz" diye açıkladı (Gill, 2015).

Mano Khalil'in filmlerinden bazıları şunlardır: "*Allah'ın Uyuduğu Yer, Kürdistan"* (1993), "*Hafis & Mara"* belgesel yapım 88 dakika 2018, "*Cennet Bahçemiz"* belgesel film 97 dakika 2010[8], uzun metrajlı filmi "*Renkli Rüyalar"* (2003), "*El- Enfal- Allah Adına, Baas ve Saddam"* (2005), "*Komşular"* uzun metrajli film 2021 (Arslan, 2017, s. 10-11). 1965 yılında Suriye'de doğan yönetmen Xesan Abdullah, Suriye'de tanınan yönetmenlerden biridir. Ama aynı zamanda İngiltere'de üniversite öğretmeni olan Abdullah, geçmişte birçok film ve dizinin yönetmenliğini yapmıştır. Mühendislik Koleji mezunudur ancak sinemaya olan tutkusundan ötürü üniversite eğitimini İngiltere'deki Leeds Metropolitan Universitiy'de sinema bölümünde tamamlamıştır. Hâlâ bu okulda sinema dersleri veren Abdullah, bundan önce Şam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde de dersler vermiştir. Rûdaw TV kanalının medya röportajlarından birinde Xesan Abdullah'a Kürt sinemasının ve Kürtçe filmlerin seviyesi soruldu. Abdullah şöyle cevap vermiştir:

"Şunu rahatlıkla söyleyebilirim ki Kürt sineması günden güne gelişme kaydediyor. Kürt yönetmenlerin büyük çoğu Avrupa'ya gitmiş, farklı ülkelerin kültürü ile kaynaşmış, tanımış ve o ülkelerdeki sinema deneyiminden yararlanmasını bilmiştir. Bunun Kürt sinemasına yansıması da olmuştur. Ben mesela İngiltere'de yaşıyorum ve Avrupa sineması hakkında yeterli

[8]https://en.wikipedia.org/wiki/Mano_Khalil

bilgiye sahibim. Bazı Kürt filmlerinin batı filmlerinden geri kalır yönü olmadığını hatta daha iyi olduğunu düşünüyorum. Daha da gelişebileceğine de inanıyorum" (Abdullah, 2019).

Suriye'de, sadece Kürtler üzerinde değil, aynı zamanda sanat kavramının kendisi ve eylem mekanizmaları açısından da, iktidar rejiminin doğasıyla ilgili nedenlerle, sinema sanatının önemli bir kısmı bugüne kadar yoktu. Suriye sineması genel olarak diğer ülkelere göre çok zayıf bir üretime sahip, peki Suriye'de Kürt sinemasının durumu nasıl olabilir? Ancak Suriye'deki Kürt halkının çilesinin bu kısmının ortadan kalkması ve net olmaması sinemanın reddedildiği anlamına gelmiyor. Kürt sinemasının Türkiye'de ve İran'da ürettikleri ve Irak'ta yeni olan sineması, Suriye'deki Kürt halkının istikrarsız durumunda gelişiminin bir yoludur. Tabii ki, acı çekmek ve bunun hakkında konuşmalar her zaman iç içe olmuştur. İran ve Türkiye'nin ulusal bölünmeleri Kürt sanatçıların çalışma mekanizmalarını türettikleri ülkelerin orijinal sanat ve kültür tarihlerinin ürünleridir (Alluş, 2021).

2.2.4. Türkiye

Türkiye'de Kürtler sinemada, yasal engeller nedeniyle 1990'lara kadar Kürt olarak neredeyse hiçbir yer alamamışlar. 1990'lara kadar Kürt dilinin, kültürünün ve kimliğinin inkâr edilmesi nedeniyle Türkiye'de Kürtçe dilli filmler veya Kürt içerikli filmler üretilememiştir. Kürtlerle ilgili herhangi bir film yapılmış olsa bile, bu filmlerde dil Türkçe olmuştur ve filmlerde Kürtler kırsal alanda yaşayan bir Türk olarak resmedilmişlerdir. Yani o yıllarda ya da 1990'larda Kürt içerikli bir film yapılmış olsa da bunlar Türkçe çekilmek zorunda kalınmıştır. Günümüzde bile Türkiye'de Irak ve İran'da çekilenler gibi tamamen Kürtçe çekilmiş uzun metrajlı bir film yoktur (Arslan, 2017, s. 11).

Farhad Cihan ve Kurt Han'ın ellili yılların ikinci yarısında Türkiye'deki başarısız girişimi, Kürtlerin nedense filmi çekemediklerini Türk sinemacılar "kendi bakış açısından" değerlendirmişlerdir. Ama Yılmaz Güney'in Türkiyeli bir Kürt sinemacı olarak sinema filmleri, hem Kürt sineması hem de Türk sineması için yeni bir sinema perspektifi yaratma yolunda atılmış ciddi bir adım olarak sayılmaktadır. Bir Kürt sinemacı olarak Güney, sinemada Kürt yaşam biçimini ve Kürtlerin sorunlarını ilk kez (kendi bakış açısından) Türkiye'de o dönemin

iki önemli siyasi ve toplumsal alanında sahne bağlamında resmetmiştir. Aynı zamanda bunu yaparak (biliş konusu) bir sinemanın kurucusu olmayı başardı (Sina, 2020). Burada (kendi bakış açısından) atfederek, daha önceki maddelerde de bahsedildiği gibi Yılmaz Güney sinema alanına girmeden önce, Kürtlerin üzerinde Kürt olmayanlar çalışmıştır. Ancak Güney'in gelişiyle Kürt sinemasında yeni bir aşama başladı. Bu aşamada bir Kürt yönetmen, sinema ve filmleriyle Kürtlerin yaşam biçimi ve sorunları üzerine çalışmıştır.

Birçok Kürt eleştirmene ve yazara göre Kürt sineması, altmışlı yılların ikinci yarısında "Yılmaz Güney" filmleriyle başlar. İşte bu yüzden Yılmaz Güney'e Kürt sinemasının babası deniyor. Güney, milletinin acısını ve ıstırabını hissetmekten, sinemayı Kürt toplumuna ve Kürt bireyine yardım etmek amacıyla bir silah olarak kullanmıştır. Pek çok kişi göre, Güney sinemasının yabancı izleyicilere Kürtleri, Kürt toplumu ve acılarını tanımaları için bir kapı açtığına inanmaktadırlar. Özellikle Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye Ödülü kazanan başarılı filmi "Yol" bunların başında gelmektedir. Güney'in sinemadaki amacı Kürt toplumunun sorunlarına ve hem birey hem de toplum olarak Kürtlerin psikolojik yönünü vurgulamaktadır. Yılmaz Güney, sinemanın en başından beri, gezici tiyatro grupları imajında projektörle sıradan insanlara, özellikle de çadır sakinlerine gitti. Bundan dolayı en başından sahnelerin potansiyelini, enerjisini ve topluluğun genel ilgisini fark etti. Yılmaz Güney'den önce Türkiye'deki sineması, Faşist İtalya zamanındaki sinema gibi yaratılmış gerçekçi bir sinemaydı. O zamanlar gerçekçi sinemada amaç, toplumun güzel bir imajını yaymaktı. Kendi toplumunun gerçeklerinden kopmuş bir sinema, "suç" gibi bir dizi konu İtalyan gerçekçi sinemasının kırmızı çizgisiydi. Bu yüzden filmde faşist iktidarın bakış açısından acının ifadesi ahlaksız bir eylemdi. Öyle bir durumda olacak ki, İtalya faşizminin çöküşünden sonra İtalyan neorealizmi (yeni gerçekçilik) dalgası başlayacak. Yeni gerçekçi film yapımcıları toplumun tüm acılarını olduğu gibi tasvir etmeye başladılar. Yılmaz Güney'in filmleri bir dizi ana konu bağlamında içerik açısından gitmiyor. Kadın, silah, hapishane, suç, intikam, cinayet vb. içerikler ihtiva ediyor. Bu konularla ilgili bireysel kaygıları yönetmen, burada toplumun gerçeklerine yaklaştırmaya çalışıyor. İşte burada kesinlikle Yılmaz Güney'in üslup, yani yeniden anlatım ve biçim açısından yeni gerçekçi bir sinema olduğunu söyleyebiliriz. Yılmaz Güney, yeni gerçekçiliğin bir yönetmeni olarak film çekmeye devam etmişken, İtalyan Yeni-Gerçekçi sineması bitmişti. Toplumunun iplerini çözme açısından bakıldığında Güney tıpkı ünlü İtalyan yönetmenleri Disca ve Rosolini gibiydi (Bahrami, 2013).

İstanbul'da Mezopotamya Kültür Merkezi'nin kurulmasıyla birlikte Kürt kültürü üzerine çalışmalar yoğunlaşmıştır. MKM: "*Mezopotamya Kültür Merkezi (MKM) 27 Eylül 1991 yılında aralarında Musa Anter, İsmail Beşikçi ve Ali Temel'in de bulunduğu bir grup aydın ve sanatçı tarafından İstanbul'da kuruldu. Kürt kültürü ve sanatı üzerindeki tüm baskılara, asimilasyon, inkar ve halen günümüzde yürütülen kültürel soykırım politikalarına karşı 'özgür yaşam, devrimci sanat' perspektifiyle 20 yılı aşkın bir süredir faaliyetlerini yürütüyor. İstanbul'da sürgünde kurulan Mezopotamya Kültür Merkezi bugün başta Kürdistan olmak üzere pek çok bölgede kurumsallaşarak, çalışmalarını sürdürüyor. Tiyatro, sinema, müzik, halk dansları, çağdaş dans gibi sanatın çeşitli disiplinlerinde üretim yapan MKM, kapitalist modernitenin kültür endüstrisine karşı devrimci, komünal sanat perspektifiyle, Mezopotamya, Anadolu ve Ortadoğu halklarının sesi, dili ve rengi olma misyonunu yüklenmiştir*[9]".

1995 yılında, öğrenci bir topluluk olan MKM-Sinema Birimi, çalışmalarını geliştirdikçe, MKM'nin dışına taşarak, Mezopotamya Sinema Kolektifi'ne dönüştü. Kolektif, özellikle eğitim ve atölye çalışmaları ile bağımsız sinemanın kurumlaşmasında önemli bir rol sahibi oldu. Bu anlamda hem Diyarbakır Sinema Atölyesi hem de 2009 yılından bu yana İstanbul'da verdiği eğitim ve atölyeler sonucunda bir çok film kazandırmıştır. Sinema kolektifi çalışmalarını, Yapım 13 Film Prodüksiyon şirketi bünyesinde sürdürüyor. Ulusal ve uluslararası birçok festivalden ödül alan ürünlerinden bazıları: "Ax" (Toprak, 1997), "Fotograf" (2001), "Dûr" (Uzak, 2005), "Bahoz" (Fırtına, 2008), "Dersimli Halk Ozanı-Sılo Qız" (2012) ve "He Bû Tune Bû" (2014)[10].

Türkiye'deki siyasi ve sosyal durumdaki değişimler ve bu değişimlerin özellikle filmlerinde muhalif kimliklere sahip Türk sinemacılar üzerindeki etkisi, Kürtleri Kürt olarak resmetmeye başlamıştır. Hatta bu filmlerin bazılarında Kürtçe diyaloga birkaç dakikalığına da olsa izin vermişlerdir. Bu değişikliklerden sonra üretilen filmlerden bazı örnekler şunlardır:

1991 yılında yönetmen Ümit Elçi, büyük Kürt yazarı Ahmedê Xanî'nin destanı "*Mem û Zîn*"i filme çeker. Filmin yapımı Türkçe ama birkaç yıl sonra Kürtçe dublajı yapılmıştır. Aynı zamanda yönetmen Şahin Gök, en önemli Kürt folklor destanlarından biri olan "*Siybend*

[9]https://mezopotamyakulturmerkezi.wordpress.com/mezopotamya-kultur-merkezi-hakkinda/
[10]https://mezopotamyakulturmerkezi.wordpress.com/mezopotamya-sinema-kolektifi/

û Xece"'yi (1993)'te çekmiştir. Bu destan da, Mem û Zîn destanı gibi önce Türkçe çekilmiş ve birkaç yıl sonra Kürtçe dublajı yapılmıştır. Kürtleri Kürt olarak gösteren başka bir film ise, aynı zamanda az da olsa Kürtçe diyaloğunu da filme dahil etmiş, Reis Çelik'in yönetmenliğini yaptığı "*Işıklar Sönmesin"* (1996) filmi önem taşıyan bir filmdir. 2000'li yıllara doğru ilerlerken Yeşim Ustaolğu, Türk sinemasında ve hatta günümüzde bile en iyi yönetmenlerinden biri olarak tanımlanmasını sağlayan 1999'da "*Güneşe Yolculuk"* filmini çeker. Filmde Kürt meselesi üzerinde çalışılmış ve değerli filmlerden biri olarak kabul edilmektedir. Takip eden yıllarda, Kürt meselesiyle ilgili çok sayıda önemli filmler yapıldı. Örneğin: Handa İpekçi'nin "*Büyük Adam Küçük Aşk"*'ı (2001), Sinan Çetin'in "*Propaganda*"'sı (1999); Yılmaz Erdoğan'ın "*Vizontele"*'si (2001) ve "*Vizontele Tuuba"*'sı (2003) vs. gibi onlarca film daha (Sert, 2019, s. 50-52).

Şekil 2.4. Fotograf (2001). Yönetmen: Kazım Öz.

Kaynakça: https://www.filmaffinity.com/es/film884765.html

2.2.5. Diasporada Kürt Sineması

Diasporada (yani Kürt bölgelerinin dışında) yaşayan çok sayıda Kürt sanatçı ve sinemacı var. Bu sanatçılar ve sinemacılar özellikle yaşadıkları ülkenin sinemasının bir parçası olarak kabul edilmektedirler. Aynı zamanda 'Kürt Kimliği'ne sahip çıkyor ve Kürt hikâyeleri dünyaya farklı açılarla anlatıyorlar. Bu Kürt sanatçılar ve sinemacılar siyasi, ekonomik ve savaş gibi olumsuz durumlar nedeniyle ülkelerini terk etmek zorunda kalmışlardır. Farklı ülkelerin kültürleriyle kaynaşmak ve tanınmış bir kişi olmayı başarmışlar. Üstelik yaşadıkları ülkelerin sanat ve sinema deneyimlerinden de önemli oranda yararlanma imkânı yakaladılar. Bu tecrübeyi filmlerine yansıtmaları hem büyük bir hizmet hem de Kürt sinemasının gelişme ve ilerlemesinde önemli bir rol oynamıştır. Hatta diasporadaki birçok Kürt filmin içinde bu etkilerin yansıtmaları açıkça görülebilmektedir. Diasporadaki Kürt sinemacılar sadece Kürtlerin ve Kürt bölgelerinin sorunları üzerinde çalışmakla kalmamış, zaman zaman göçmen yaşamının çeşitli sorunları üzerinde de çalışmıştır. Hatta bazı yönetmenler yaşadıkları ülkenin sorunları hakkında filmler de yapmış ve bu filmleri başarılı bulunduğu gibi iyi de karşılanmıştır.

Her türlü sanat ürününü doğru analiz edebilmek için öncelikle ürünün yaratılış yeri ve eserin sahibi yani; sanatçının yaşam yeri sosyo-psikolojik, politik, ekonomik ve sanatsal koşulları açısından açıklanmalıdır. Bu durumun içeriğini birbirine bağlayan sistemin doğrudan ve dolaylı bağlantılarını da açıklamak gerekir. Kürt çevresi ve 'Kürt sorunları' söz konusu olduğunda, sanatçının sanatçı ve toplumla ilişkisi ve bu ilişkileri açıklama ve analiz etmedeki bağımsızlığı daha karmaşık ve derinleşiyor. Bu karmaşıklığın ve derinleşmenin temel nedeni, Kürtlerin yaşadığı ülkelerde ve yaşam alanlarında meydana gelen sürekli değişikliklerin yanı sıra farklılık, baskının büyük olmasıdır. Bazı tanınmış ve başarılı Kürt yönetmenlerin diasporadaki hayatından, çalışmalarından ve başarılarından da burada söz edilmesi gerektiğini belirtmek gerekir.

2.2.5.1. Huner Saleem veya Hüner Salim

9 Mart 1964'te Irak Kürdistan'ının Akre kasabasında ilk kez dünyaya gözlerini açmıştır. Saddam Hüseyin'in politikaları nedeniyle 17 yaşındayken ailesiyle birlikte Irak'tan ayrılarak İtalya'ya kaçmak zorunda kaldı. İtalya'da üniversiteden mezun olduktan sonra Fransa'ya taşındı ve hâlâ orada yaşıyor. Körfez Savaşı'ndan sonra ve 1992'de Kürtlerin durumunu filme çekmek için 16 mm kamera ile ilk filmini çekmek için Kuzey Irak'a dönmüştür. Hüner Salim filminde oyuncu olarak ailesini kullanmıştır. Ancak Irak'taki olumsuz durum ve Saddam Hüseyin'in bombalamaları nedeniyle filmi tamamlayamamış ve İtalya'ya dönmek zorunda kalmıştır. İtalya'da film yapımcısı Gillo Pontecorvo ile tanışmış ve Pontecorvo filmi tamamlanmamış bir şekilde Venedik Film Festivali'nde göstermesini rica etmiştir. Filmi daha sonra festivalde gösterilmiş ve bir ödül de almıştır. Yapımcı Gillo Pontecorvo, Salim'in bir sonraki filmi için yeterli finansmanı bulmasına da yardımcı olmuştur. Hüner Salim'in röportajlarda belirttiği gibi: "*Ben bir yetişkin olarak doğdum, çünkü biz Kürtler olarak çocukluğumuz olmadı.*" Bu yüzden filmlerinin çoğu Kürtlerin meseleleri ve yaşamlarıyla ilgili ve filmlerin türü de genellikle dram ve komedi türündedir[11]. Hüner Salim'in filmleri birçok uluslararası film festivaline yarışma bölümünde katılmış ve yarışmada yer alan filmler arasında çok sayıda ödül kazanmayı başarmıştır. Salim'in katıldığı en popüler film festivalleri arasında: *Abu Dabi Film Festivali*, *Asya Pasifik Ekran Ödülleri*, *Bangkok Uluslararası Film Festivali*, *Cannes Film Festivali*, *Locarno Uluslararası Film Festivali*, *Münih Film Festivali*[12] vb. gibi farklı popüler ve ünlü festivallerde yer almıştır. Heiner Salim'in film yapımcılığının yanı sıra iki kitabı da vardır. Genel olarak Salim, sinema kariyerinin başlangıcından günümüze kadar birçok değerli ve önemli film üretti ve bunlardan burada bahsetmek gereklidir:

a) Vive la mariée et la libération du Kurdistan "Yaşasın Gelin ve Kürdistan'ın Kurtuluşu" (1997).

b) Passeurs de rêve "Hayallerimizin Ötesinde" (2000).

c) Absolitude "Mutlaklık" (2001) (TV) .

[11]https://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-27014/biographie/
[12]https://www.imdb.com/name/nm0757954/awards?ref_=nm_awd

d) Votka Limon (2003).

e) Kilometre Sıfır (2005).

f) Dol (2007).

g) Les Toits de Paris "Paris'in Çatılarının Altında" (2007).

h) Si tu meurs, je te tue "Eğer Ölürsen Seni Öldürürüm" (2011).

i) My Sweet Pepper Land "Benim Tatlı Biber Ülkem" (2013).

j) Tight Dress "Dar Elbise" (2015).

k) Lady Winsley (2019)[13].

[13]https://en.wikipedia.org/wiki/Huner_Saleem

Şekil 2.5. Benim Tatlı Biber Ülkem(2013), Yöntmen: Hiner Saleem

Kaynakça: https://thegrassygnoll.com/2013/11/30/ciff-reviews-round-one/

2.2.5.2. Hisham Zaman

Kürt sinemasının tanınmış isimlerinden biri olan Hisham Zaman, sinema alanında adımlarını atmış, bugüne kadar çok sayıda kısa ve uzun film çekmiştir. Aynı zamanda dünya çapında birçok ödül kazanmıştır. 1975 yılında Kuzey Irak'ta Kerkük'te dünyaya gelen Kürt sinemacı, 10 yaşındayken anne babası ve kardeşleriyle birlikte ülkeyi terk etmek zorunda kalmıştır. Aile, tutuklanmaktan kaçınmak için yetkililerden saklanarak İran ve Türkiye'de birkaç yıl mülteci olarak yaşamış ve birkaç yıl sonra Norveç'e gitmişlerdir. Zaman, 17 yaşına geldiğinde kendisine Norveç'te siyasi sığınma hakkı verilmiştir (Abdullah, 2015). Sinemaya erken yaşta ilgi duymasına rağmen, babası ona "sinemanın masaya yemek koymadığını" söylemiştir. Ancak annesi babasından habersiz onun ve kuzenlerinin sinemaya gitmesine izin vermiştir. Norveç'e geldikten sonra Zaman, babasının tavsiyesine uyarak ailesini geçindirmek

için araba tamircisi olarak çalışmaya başlamıştır. Ancak akşamları amatör bir sinema kulübüne katılarak ve kendi filmlerini yapmaya başlamak için kiralık ve ödünç ekipman kullanarak film yapımcılığına olan tutkusunu keşfetmiştir. Zaman, 2001 yılında Lillehammer'daki Norveç Film Okulu'na kabul edildi ve 2004 yılında mezun oldu. Diploma filmi "*The Roof* " (Çatı), birçok uluslararası film festivalinde oynadı. Sınıf arkadaşlarıyla birlikte çektiği kısa film "*Köprü"* (2003) yılında Norveç Kısa Film Festivali'nde Norveç Oyun Yazarları Derneği'nin En İyi Senaryo Ödülü'ne layık görülmüştür (Mag Cinema, 2015).

Filmleri, ortak bir mülteci deneyimiyle birleştirilen karakterlerin hikâyelerine ve iç ikilemlerine odaklanır ve aşk, kabul, fedakârlık, intikam, sadakat ve gurur gibi insan temalarına odaklanır. Birkaç senaryosunu Norveçli polisiye 'crime novelist' roman yazarı Kjell Ola Dahl ile birlikte yazmıştır[14]. Zaman'ın çığır açan filmi "Bawke" (Baba), 40'tan fazla ulusal ve uluslararası ödül kazandı. Ayrıca, iki yıl üst üste onurlandırılan tek film yapımcısı olarak En İyi İskandinav Filmi kabul edilerek Dragon Ödülü'nü iki kez kazanmıştır[15]. 2014 yılında yönetmen Hisham Zaman'ın "*Krala Mektup*" adlı uzun metrajlı filmi İsveç'teki Gothenburg Uluslararası Film Festivali'nde En İyi Kuzey Avrupa Filmi Ödülü'ne layık görüldü. Bu ödülü 2013 yılında aynı yönetmen "*Kar Yağmadan Önce*" adlı filmiyle kazanmıştır. Başka bir deyişle Hisham Zaman, bir milyon kron değerindeki ödülü iki yıl boyunca kazanmıştır. Film, krala bir mektuptur. Oslo'da (Mirza) adında yaşlı bir Kürt adam da dahil olmak üzere bir grup mültecinin yaşam hikayesini anlatıyor. Sınır dışı edilmeden önce son şans olarak Norveç Kralı'na bir mektup yazıyor. Festival jürisi, Hisham Zaman'nın filmini sekiz filmin en iyileri arasında birinci seçerek, film hakkındaki düşünce ve görüşlerini: *"Krala bir mektup, bize kültürün az bilinen yaşamını ve insan hayatındaki dürüstlük ve samimiyet gibi bir dizi özelliği tanıttı. Farklı geçmişlere sahip bir grup insanın hikâyesini anlatmak zor ama yönetmen iyi iş çıkarmıştır."* şeklinde dile getirmişlerdir (Sema, 2014).

Hazırlık aşamasında olan Hisham Zaman'ın son filmi Mutlu Bir Gün, bu çalışmanın hazırlanmasına kadar film tamamlanmamıştır. Hisham Zaman'ın şimdiye kadar yönetmenliğini üstlendiği filmler şunları içerir:

a) A Happy Day 'Mutlu Bir Gün' (prodüksiyon öncesi)

[14]https://www.kviff.com/en/programme/film/29/7568-before-snowfall
[15]https://waarmedia.com/english/award-winning-director-returns-to-duhok-film-festival-with-a-new-film/

b) The Boy in the Picture 'Resimdeki Çocuk' 2016.

c) Hedda 2016.

d) Letter to the King 'Krala bir Mektup' 2014.

e) Before Snowfall 'Kar Yağışından Önce' 2013.

f) De andre 'Diğerleri' 2009.

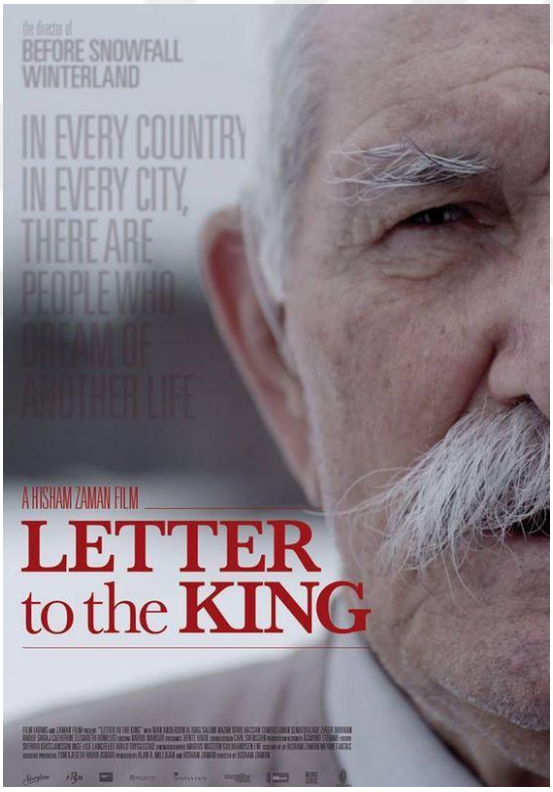
g) Winterland 'Kış Diyarı' 2007.

h) Bawke 'Baba' 2005.

i) The Roof 'Çatı' 2004.

j) The Bridge 'Köprü'2003.

k) Piraten 'Korsan' 2002.



Şekil 2.6. Krala bir Mektup (2014), Yönetmen: Hisham Zaman

Kaynakça: https//arasabdullah26.blogspot.com/2015/11/blog-post.html

2.2.5.3. Sahim Omar Kalifa

Sahim Omar Kalifa, 1980 yılında Kuzey Irak'ta Zaho şehrinde doğmuştur. 2001 yılında mülteci olarak yasadışı yollardan Belçika'ya gitmiştir. 2004'te Belçika vatandaşlığı aldı ve 2008'de Brüksel'deki Sint-Lukas Film Okulu'nda Film Yapımcılığı alanında yüksek lisans derecesi almıştır. Sahim, şimdiye kadar 105'ten fazla uluslararası ödül kazanmış, eleştirmenlerce beğenilen bir film yönetmenidir. Sahim, 2014 yılında İstanbul'da En İyi Kürt Film Yönetmeni seçilmiştir. 2016 yılında Oscar Ödülleri için oy kullanmasına izin veren Akademi Ödülleri 'Oscars'a üye olmuştur. Sahim, sinemaya yaptığı hizmetlerden dolayı Irak Kültür Bakanı'nın himayesinde, "Sinema Gecesi" adı altında 17 Ağustos 2019 Cumartesi akşamı Bağdat'taki Ulusal Tiyatro Salonu'nda düzenlenen törene çok sayıda Iraklı kültür ve sanat figürleri huzurunda Irak Kültür Bakanlığı tarafından onurlandırılmıştır (Leuven Mindgate, 2021).

Ekmek, Sahim Omar Kalifa'nın üniversite yıllarında proje olarak çektiği ilk kısa filmidir. Yunanistan ve Belçika'da çekimini tamamlayan "*Zagros*", Sahim Omar Khalifa'nın birçok Avrupa ülkesinden maddi destek alan ilk uzun metrajlı filmidir. Belçika daha önce filmin ana yapımcısı olmaya karar vermişti. Ancak daha sonra Fransa, Hollanda ve Avrupa Birliği'nin kültür departmanı filmi finanse ettiler. Belçika her yıl iki uzun metrajlı filme sponsor oluyordu ve 2016 için bunlardan biri Khalifa'nın Zagros filmiydi. "Zagros"un senaryosu Fransa'da ödül aldıktan sonra, film üzerinde üç yıl çalışılmış ve filmin teknik kadrosu Belçikalı ve Hollandalılardan oluşmaktadır. Film, kırsalda yaşayan, çok sakin ve mutlu bir hayat sürmesine rağmen toplumsal bir sorun yüzünden Avrupa'ya giderek topraklarını ve mesleğini terk etmeye zorlanan Zagros adlı Kürt bir çiftçinin hikayesini anlatıyor (Gulanmedia, 2016). Sahim Omar Kalifa, Bir röportajda Zagros filmi hakkında şu yorumu yaptı: *"Her zaman kalbime yakın filmler yaparım ama bu otobiyografik değil. Mesela ben Irak Kürdistanlıyım, ben de çok güzel bir yerde doğdum. Doğduğum yer güzel manzaralardan oluşuyor ve birçok nedenden dolayı ülkemi terk edip Belçika'da yaşamaya karar verdim. Kaçakçılarla Zagros gibi iş yaptım."* (Moury, 2017).

Sahim Omar Khalifa, "*Kahramanlar Ülkesi*", "*Bağdat Messi*" ve "*Kötü Avcı*" adlı üç kısa filmiyle festivallerde 96 sinema ödülü kazanarak Kürdistan, Irak ve Belçika'da en fazla

ödülün sahibi olmuştur. Bu yönetmen, aldığı tüm ödüller sayesinde Avrupa ülkelerinden filmlerini desteklemesine imkân bulmuş ve kendine iyi bir itibar inşa etmesine olanak sağlanmıştır. "Bağdat Messi" Kürt sinema tarihinde Oscar'a katılan ilk Kürt filmi, 2015 yılında Oscar'a aday gösterilen 15 filmlik kısa filmlerin kısa listesinden adını almıştır. Ayrıca daha önce Oscar'a katılan Kürt filmleri yarışmaya katılmamış, sadece gösterime girmişti. Öte yandan bu Kürt yönetmen kısa filmleriyle iki kez Oscar'a aday gösterilmesi nedeniyle, 2016 yılında Oscar Film Ödülleri Jüri Komitesi olarak seçilmiştir. Bu da, bir Kürt yönetmenin Kürt toplumunda ilk kez dünya sinemasının en üst düzeyine ulaşmasıdır (Gulanmedia, 2016).

Yönetmen Sahim Omar Khalifa'nın şimdiye kadar ürettiği filmlerin listesi şunları içeriyor:

a) Bağdat Messi (uzun metrajlı) - 2022.
b) Irak'ın Görünmez Güzelliği (Belgesel) (çekimde).
c) Cornered in Molenbeek (Belgesel) - 2018.
d) Zagros - 2017.
e) Kötü Avcı (Kısa Film) - 2013.
f) Bağdat Messi (Kısa Film) - 2012.
g) Kahramanlar Ülkesi (Kısa Film) - 2011.
h) Nan "Ekmek" (Kısa Film) - 2008[16].

Şekil 2.7. Bağdat Messi (2012), Yöntmen: Sahim Omar Khalifa

Kaynakça: https://www.imdb.com/title/tt2570624/.

[16]https://www.imdb.com/name/nm4262147/.

2.2.5.4. Karzan Kader

Karzan Kader; yönetmen, yazar ve sinema oyuncusu olup 8 Eylül 1982'de Kuzey Irak'ta Süleymaniye şehrinde dünyaya gelmiştir. 1990 yılındaki savaş nedeniyle 9 yaşında ailesiyle birlikte Irak'ı terk etmişlerdir. Kader ve ailesi birkaç yıl sürgünde yaşadıktan sonra İsveç'e göç ederek oraya yerleşmişlerdir. 2007'de Stockholm Dramatik Sanatlar Akademisi'ne (SADA) film yönetmenlik eğitimi almaya başlamıştır. Kader, kısa filmi Bekes ile Öğrenci Oscar'ını kazanmayı başardıktan ve bu kısa film için aldığı birçok ödülden dolayı aynı film sonra aynı adla uzun metrajlı bir film haline gitirmiştir. Kader, ardı ardına başarılar kaydederek ve yeteneğini kanıtlayarak Hollywood'un tanınmış ve meşhur aktörleriyle çalışmaya başladı. John Travolta ve Shania Twain gibi Hollywood'un meşhur oyuncuları 2019'da Kader'in son filmi Trading Paint'te rol aldılar[17].

Daha önce de belirtildiği gibi diasporadaki Kürt sanatçılar ve yönetmenler, her biri farklı nedenlerden dolayı başka ülkelere göç etmek zorunda kalsalar da vatanlarından ve milletlerinden uzak olmaları, onlara geçmişlerini ve milletlerini unutturmamıştır. Bu nedenle her biri kendi milletinin sorunları üzerinde eğilmiş ve onları farklı perspektifleriyle işlemiştir. Birçok yönetmen, sorunlardan ve uluslarının nasıl acı çektiğinden filmleri için ilham almıştır. Çocukluğunun acısını Kuzey Irak'ta da yaşayan Karzan Kadir, çocukluk anıları başta Bekas olmak üzere, filmlerine ilham kaynağı olmuştur. Karzan Kader, gazeteci E. Dominguez Seren ile “Bekas” (Neredesin Süpermen?) filmi hakkında bir röportajda: *"Ailenle birlikte Irak Kürdistan'ından ayrıldığında, siz de küçük bir kardeştiniz. Filminizdeki küçük kardeş karakter Zana ile bir yakınlığınız veya benzerlikleriniz var mı?"* Soruyu şu şekilde yanıtlamıştır:

“Dürüstçe cevap vermek istersem, evet. Ben de onun kadar temiz kalpliydim. Filmde Zana, Superman'i gördüğünde gerçek dünyada var olduğunu düşünüyor. Ben de çocukken Rambo'yu gördüğümde onun gerçek dünyada var olduğunu sanmıştım. Irak'ta savaş sırasında;'bu adam büyük bir orduyla tek başına savaşıyor. Bize yardım etmesi için ona ihtiyacımız var. Neden Rambo gelip Saddam'ı yok etmiyor? diye düşünüyordum. Gelip bize yardım edebilmesi için ona milletimin nasıl acı çektiğini göstermek istedim” (Seren, 2012).

[17]https://www.themoviedb.org/person/1078043-karzan-kader

Genç Kürt yönetmen Karzan Kader, yeteneklerini genç yaşta kanıtlamayı başarmıştır. Filmleri ayrıca Bearfest - Big Bear Lake Uluslararası Film Festivali, Dubai Uluslararası Film Festivali, Hollywood Uluslararası Öğrenci Film Festivali ve Stockholm Film Festivali[18] gibi tanınmış uluslararası film festivallerinde birçok ödül kazanmıştır. Kader, 2006 yılında Popula "Kelebek" adlı bir kısa film çekerek sinema dünyasına ilk adımını atmıştır. Bugüne kadar birçok kısa film ve uzun metrajlı film çekmiştir. Kader, kısa ve uzun metrajlı filmlerinin yanı sıra televizyon dizilerinin de yönetmenliğini yapmıştır. Karzan Kader'in filmografisi şunlardan oluşur:

a) A True Desert Rose (announced).
b) Trading Paint, 2019.
c) Before We Die (TV Series) (2 episodes), 2017.
d) Bekas, 2012.
e) The Last Four, 2010.
f) Bekas (Short), 2010.
g) Quan (Short), 2010.
h) Collision (Short), 2008.
i) Papola (Short), 2006.

Şekil 2.8. Bekas (Neredesin Süpermen?), 2012 filminden bir sahne.

Kaynakça: https://filmloverss.com/neredesin-supermen-bekas/.

[18]https://www.imdb.com/name/nm2545652/awards?ref_=nm_awd

2.3.Kürt Sineması ve Ulusal Sinema

Kürt sinemasına ve ulusal sinema konusuna geçmeden önce açıklığa kavuşturulması gereken önemli bir konu daha vardır. Sinema alanında pek çok aktivist ve film yapımcısı (hem Kürtlerden hem de Kürt olmayanlar), Kürt sineması diye bir şeyin olduğuna inanmıyorlar. Sinema yönetmeni ve üniversite profesörü Dr. Khosrow Sina:

"Kürt sinemasının Yılmaz Güney'in ilk filmlerinin yanı sıra daha sonraları ve özellikle de yapımcılığını yaptığı Kürtçefilmlerin yönetmenliğini ise Nizamuddin Arih'in yaptığı (1992 yapımı Baku'ya Bir Şarkısı) filmi Kürt sinemasının varlığının bir gerçek olduğunu vurguluyor. Kürt sinemasının varlığının bir başka göstergesi de bugüne kadar her biri Kürt kültürünün ve geleneğinin bir parçasını dünyaya gösteren yüzlerce film çekilmiş olmasıdır" (Mollai, 2017).

Kürtçe ve Kürt içerikli filmlerin hem üretiminin hem de dağıtımının sinemasal yapısı Türkiye, İran, Irak ve Suriye bölgelerinde olduğu gibi dünyanın farklı yerlerinde ve özellikle Avrupa'da yer alan sinemaya Kürt Sineması denilmektedir (Mollai, 2017). Ancak bölge ve iklim farklılıklarının yanı sıra filmlerin yapım ve dağıtımı için organize bir mekanizmanın olmaması nedeniyle Kürt sinemasını genel olarak olumsuz etkilemiştir. Bu da pek çok Kürt sinemacının çoğu zaman filmlerini hiç kimseden ve hiçbir yerden yardım almadan küçük ya da çok düşük bir bütçeyle çekmesine neden olmuştur. Kürt sinemacılar genellikle filmlerini uzun metrajlı filmlerin yanı sıra kısa filmler (kurgu ve belgesel) bağlamında üretmeye ve göstermeye devam etmektedirler. Bu yapımların uluslararası festivallerde yaygın olarak kabul görmesi ve bu filmlerin bir yanda çeşitli ödüller kazanması ve hatta bazılarının Avrupa, Amerika ve Doğu Asya'da bağımsız olarak çeşitli festivaller kurulmasındaki başarısı bu sinemanın ürünlerini sunmak ve Kürt Film Festivalı (Sulaymaniyah International Film Festival, Sulaymaniyah International Film Festival vb.) başlığı altında her yıl ve dünyanın farklı yerlerinde defalarca bu dalgayı tanıtmak için geniş bir fırsat sağlamıştır.

Kürt sineması, son yıllarda sinemacılar ve sinema eleştirmenleri arasında popüler bir terim haline gelmiştir. Özellikle en çok tartışılan konu, Kürt sinemasının ulusal bir sinema olup olmadığı sorusudur. Bu konu veya bu soru hakkındaki görüşler farklıdır. Şu ana kadar hiçbir görüş veya çözüm şüpheleri tamamen ortadan kaldırmış gibi görünmemektedir. Araştırmaya başlamadan önce, ana soruyu yanıtlayacak kadar net olabilmek için, öncelikle yanıtlaması

gereken birkaç önemli soru daha vardı. Ulusal sinemanın özellikleri nelerdir? Hangi filmler Kürt filmi olarak kabul edilir? Veya hangi filmler Kürt sineması kategorisine giriyor? Ulusal sinema kavramı ya da düşüncesindeki eleştirmenlere ve uzmanlara göre bu sorulara yanıt bulunmaya çalışılmaktadır. Elbette araştırmacıların ve eleştirmenlerin makaleleri ve yazıları daha çok Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa gibi büyük ulusların ve ülkelerin sinemaları üzerindedir. Böylece onların teorilerinden ve araştırmalarından yararlanarak ulusal sinema çerçevesine dahil edilebilecek Kürt filmleri veya ulusal sinemanın ilkelerini içeren Kürt filmleri incelenebilir ve tespit edilebilir.

Ulusal sinema kategorisi, son yıllarda eleştirmenlerin sinema eserlerini analiz edebilmeleri için önemli bir kavram haline gelmiştir. Ancak bu kavram teorisyenler, tarihçiler ve film eleştirmenleri tarafından yıllardır tartışılmaktadır. Bu çatışma sadece sinemasal bir terim değil, ulusların sinemasal eserlerini okuma yöntemidir. Dolayısıyla bu kavram iki ayrı alanda değerlendirilmelidir: Sinematik Eleştiri ve Antropolojik Okuma. Bu kavramın sinematik eserlerinin antropolojik okuması 1948'de Andre Laura Koran ve meslektaşları tarafından sunuldu. Makaleleri ve yayınları geniş ve ara sıra olmasına rağmen, araştırmalarını etnografik olarak adlandırdılar. Ancak bu kavram 1960'lara kadar antropologlar arasında tartışmalıydı (MacDougall, 2008). Aslında, herhangi bir ulusun sineması kategorize edilebilir. Çünkü görüntüler her ulusun kültürünü ve geleneklerini yansıtmaktadır. Ancak film eleştirisi alanındaki ulusal sinema kavramı, antropoloji alanındakinden daha karmaşıktır. Çünkü milletlerin sinematik incelemesinde kullanılabilmesi için özelliklerinin bulunması gerekir. Ancak bu özellikler ve çatışmalar her zaman siyaset bilimi alanından etkilenmiştir. Öyle ki siyaset bilimi alanında ulus kavramının yeniden tanımlanması ve eleştirilmesiyle ulusal sinemanın özellikleri de değişmektedir.

Tarihçi ve sinema eleştirmeni Georges Sadoul, sinema kavramını ilk olarak ulusların sinema tarihini yazarak uluslara tanıtmıştır. Ulusal sineması kategorisinde ise sömürge döneminde ulusu tanımlamak için kullanılan tanımdan yararlanılmıştır. Bu tanımda her milletin özellikleri nüfus sayımı, harita ve müze olmak üzere üç unsurdur. Kişinin kendisi ile başkası arasındaki ilişkiyi tanımlayan bu unsurlardır. Sadoul, böyle bir tanıma dayanarak, o ülkenin yönetmeni tarafından ve o ülkenin sermayesi ile yapılan bir filmin üretilmesi olduğunu düşünür. Ancak daha sonra bir ulusun tanımı Anderson, Glenner, Paul Baran ve Smith vb. tarafından

değiştirildi. Bu değişim milliyetçilik kavramına yeni bir bakış açısı getirdi. Anderson, bir ulusun özelliklerini harita, müze ve nüfus sayımına değil, her ulusun içindeki ortak imgelerin varlığına bakar. Başka bir deyişle, milliyet kavramını bir imgeler dünyası olarak görür. Paul Baran da ulusu günlük bir referandumun ürünü olarak görüyor. Bir bakıma paylaşılan imajlar, bir grubun veya grubun kendilerini bir ulus içinde/olarak konumlandırmasına neden olur. Ancak bu ulus her gün değiştirilebilir ve üyeleri eklenebilir veya azaltılabilir. Dolayısıyla bu kurgulanan konseptte Sadoul'un makro özellikleri parçalanmakta ve milli kimliğe tabi özellikler karşısında yok olmaktadır (Choi, 2006).

Kraftz, "Ulusal Sinema Kavramları" başlıklı makalesinde ulusal sinemayı analiz etmektedir. Kraftz Ulusal Sineması'nın özelliklerine ve faktörlerine değinmeden önce, bu tür göstergelerin ortaya konulmasının nedeni tartışılmalıdır. Aslında ulusal sinema kavramı, asimilasyon veya küreselleşme, daha doğrusu Amerikanlaşma tehlikesinin olduğu bir dönemde ortaya çıktı. Hollywood sinemasının 1910'ların başından beri dünya pazarına hakim olması da ulusal sinema için büyük bir tehdit olmuştur. Bu konuda Jinhee Choi: "Ulusal sinemayı küreselleşme süreciyle uyumlu bir şeyle değiştirmek." demiştir. Kraftz, analiz ettiği faktörleri ulusal sinema olarak üretim, dağıtım, performanslar, izleyiciler, konular, metin ve hükümetin rolü olarak ayırıyor. Kraftz'ın atıfta bulunduğu faktörleri tanımlayarak, (bu faktörler birinci bölümde tanımlanmıştır) bu faktörlerin ulusal sinemanın erişiminin veya okunmasının doğru göstergeleri olup olmadığını veya Hollywood'a karşı daha çok bir araç olup olmadığı gösterilebilir. Son olarak, Kraftz'ın bahsettiği her şeyin ulusal sinemanın özellikleri değil, Hollywood sinemasına karşı durmak ve yerli üretimi artırmak için kullanılabilecek politika yapıcı faktörler olduğunu belirtmek gerekir. Çünkü böyle bir tanımda birden fazla ulusun bir ülke içinde bir arada yaşadığı ülkelere atıfta bulunulmamaktadır. Zira bu tür ülkelerde hükümet her zaman içinden çıktığı milletin çıkarlarını göz önünde bulundurur (dünyadaki çoğu ülkede böyle bir durum söz konusudur) ve sermayeye ve hatta bazı durumlarda ülke içindeki azınlık milletlere de gösterimine izin verilmiştir (Gulami, 2019).

Öte yandan Jinhee Choi, "Ulusal Sinema Fikrinin İlkesi" başlıklı önemli makalesinde ulusal sinema çalışmasına üç yaklaşım sunmakta ve her birini inceleyerek ulusal sinemayı analiz etmenin doğru yolunu bulmaya çalışmaktadır. Bu üç yaklaşım şunlardır: 1) Bölgesel teorisi. 2) Uygulamalı teorisi. 3) İletişim teorisi.

1) Bölgesel Teori: Ulusal bir sinema, bir ulus-devlet "içindeki" etkinliklerin ve organizasyonların ürünüdür. Bu yorumlandığı şekliyle "ulusal sinema", bir ulus-devlet içinde üretilen filmlerin bütününü ifade eden, kesin olmayan bir terim olarak kullanılmaktadır. Choi bu yaklaşımı "bölgesel teori" olarak adlandırmıştır. Ama ulusal sinemanın doğru tanımı buysa ve herhangi bir coğrafyada çekilen her filmin o ülkenin ulusal sineması olduğunu kabul edilirse, o zaman İspanya'da sık sık çekilen İtalyan westernlerini İtalya'ya mı, yoksa İspanya'ya mı ait saymalı? Yoksa Gürcistan'da çekilen Mehdi Omid'in yapıtları bir Kürt filmi mi yoksa Gürcü filmi mi sayılmalı? Ya da Yılmaz Güney'in Fransa'da çektiği "Duvar" filmi hangi millete ait olmalıdır? Dolayısıyla bir ülke içindeki üretim, ulusal sinemanın göstergesi olarak kabul edilemez. İşte burada başka bir şey ortaya geliyor o da ulusun film yapım şirketleridir. Bu bağlamda Jinhee Choi şuna inanıyor: "*Bir film ile ulusal kökeni arasındaki ilişki dolaylıdır: Bir sinemanın uyruğu, bir yapım şirketinin ya da stüdyonun uyruğu tarafından belirlenir*". Bunu akılda tutarak, şirketin milliyetine göre ulusal sinemanın bölgesel tanımını belirlemek mümkündür. Ancak yine şirketlere göre ulusal sinemayı analiz etmek sorun yaratabilir. Çünkü 1989'da Avrupa ülkeleri ortak Avrupa için bir fon başlatmıştır. Eurimages adı verilen yapımlar, amacının bir pan-Avrupa pazarı yaratmak ve pan-Avrupa kültürel kimliğini garanti edecek filmler üretmek olduğunu belirlediler. 1999 yılında Fransa, Almanya ve İtalya'nın ortak yapımcılığını üstlendiği "Asterix and Obelix vs. Caesar", filmin Fransız ulusal sinemasına mı yoksa Almanya'ya mı ya da İtalya'ya mı ait olduğu sorusunu ortaya getirmektedir. Sunulduğu nedenlerden dolayı ve Choi'nin kendisinin de işaret ettiği gibi, bölgesel teori ulusal sinema çalışması için doğru seçim olamaz. Çünkü sinemanın ekonomik varlığını vurgular ve küresel dünyada yaygın olan film üretim sürecini yeterince tanımlamaz (Choi, 2006).

2) Uygulamalı Teorisi: Ulusal sinema örneklerini tanımaya yönelik pratik bir yaklaşımın temeli, bir filmin metin düzeyinde neyi ifade ettiği ve bir ulus-devlet içinde nasıl uygulandığıdır. Choi'nin uygulamalı teori tanımına göre, bu teori ulusal kimlikle aynıdır. O halde uygulamalı teoriyi anlamak için kimlik kavramını anlamak gerekir. Anderson, ulusun üyelerine kimlik ve aidiyet duygusu veren hayali bir toplum olduğunu öne sürmüştür. Anderson'a göre böyle bir kimlik, gazeteler de dahil olmak üzere modern basılı kültür ürünlerinin tüketilmesiyle elde edilir. Çünkü ulusal tarih gazetelerde, edebiyatta ve medyada tanıdık ortamların ve yerlerin arka planına karşı ortaya çıkar. Okuyucular, ulusal sınırların yanı sıra ortak bir kader ve tarih anlayışı ile karakterize edilen bir topluluk duygusu kazanırlar. Sinema, zaman ve mekan açısından da ulusal bir aydınlanma meydana getirebilir. Choi'nin

dediği gibi izleyicisine ulusal bir kimlik anlayışı kazandırabilir: *"Ulusal sinema, izleyiciyi kendisini ulusal bir kültürün ve toplumun bir üyesi olarak hayal etmeye davet ediyor. Ama Hollywood sinemasının popülaritesi, yerli film endüstrisi için bu tür fırsatlara izin vermiyor*." (Choi, 2006). Bu görüşe göre, ulusal sinemada uygulamalı kuram, Hollywood'la yüzleşmekle aynıdır. Hollywood'un artan başarısı nedeniyle, uygulamalı kuramı inceleyerek ulusal sinemaya erişim için pek umut yoktur.

Ulusal sinemanın işlevselci tanımına göre iki kısım vardır: Ulusal bir topluluğun üyeleri için nasıl çalışır? Metin düzeyinde temsili nedir? Yukarıda sinemanın nasıl bir kimlik yaratabileceğinden ve metin düzeyinde mi yoksa yönetişim ideolojisinin bir parçası olarak bir kimlik temsili yaratıp yaratmadığından bahsedilmiştir. Bu bağlamda Susan Hayward, ulusal sinema hakkında şunları söylüyor: *"Bu, tarihin basit ve saf bir yansıması değil, daha çok tarihin bir dönüşümüdür.*" (Hayward, 2005). Higson ayrıca ulusal sinemanın, iç ve dış pazarı garanti altına almak için öncelikle bir marka veya müşteri çekiciliği olarak görülmesi gerektiğini savunuyor (Higson, 1989). Bu nedenle, ideolojik bir varoluşa sahip olduğu ve ulusal sinemanın kullanımını ulusal kimliğin geliştirilmesi aracıyla sınırladığı ve bir film kategorisi olarak ulusal sinemanın diğer kapasitelerini göz ardı ettiği için uygulamalı kuramın, ulusal sinemayı incelemek için kullanılamayacağı söylenmelidir.

3) İletişim Teorisi: Ulusal sinema, birçok araştırmacı ve eleştirmen için iletişim teorisine dayalı olarak incelemek daha iyi bir sonuç elde edilmesini sağlayabilir. Ulusal bir sinemanın sinemasal bir kategori olarak önemini ve anlamını ancak diğer ulusal sinemalarla karşılaştırıldığında tarihsel bir bağlam içinde kavranabilir. Dolayısıyla ulusal sinemanın önemli işlevleri "tür ve/veya üslup"tur. Bu da ulusal sinemanın diğer ülke sinemalarından farklı olmasına yol açmaktadır. Bu konuda Thomas Elsaesser şunları söylüyor: "*Ulusal sinema bir varlık olarak değil, yalnızca bir ilişki olarak anlamlıdır ve diğer film yapım biçimlerine bağlıdır*." (Elsaesser, 1989). Elsaesser'e göre, ulusal bir sinemanın ortaya çıkışının anlam ve öneminin, Hollywood ya da diğer ulusal sinemalarla karşılaştırıldığında, yalnızca tarihsel bir bağlama uygun şekilde yerleştirileceği sonucuna varılabilir. Ulusal sinema bir kategori olarak genellikle iki mod arasında gidip gelir:

A) Üst Kategori: Film yapımcısının hem ulusal hem de uluslararası sınırlar içinde (çoğunlukla bir yönetmenle ilgili olan) ulusal bir arenadaki sinema etkinliğini içerir. Üst kategoride, bir yönetmenin çalışmalarının karakteristiği olduğuna dikkat edilmelidir. Örneğin Kenji Mizoguchi, genellikle Japon kaydırma resimleriyle karşılaştırılan uzun çekimler kullanır

ve ikisi, izleyicinin deneyiminin zamansallığını araştırır ve görüşlerini kullanır. bir sonraki sahne için bir başlık olarak bir nesne veya bir vizyon da Japon kültürel arka planı ile kredilendirilir ve Japon şiirindeki klinik kelimelerle karşılaştırılır. Yani, bir sonraki satırın ilk kelimesini tanımlayan beş heceli bir satırın sonundaki kelimeler ve bir yönetmene ait kişisel stilidir.

B) Alt Kategori: Bir oyuncuyu tür veya stil gibi film kategorilerinde birleştirirken oluşan kategoridir. Bu da yönetmenin koleksiyonlarıyla ilgilidir. Daha çok ulusal sinemanın konusu olan alt kategoride en önemli unsur tipik özellikler olup, bunlardan biri de karakterizasyondur. Örneğin, Hong Kong sinemasındaki veya müzikallerindeki dövüş sanatları ve Japon sessiz filmlerini veya Hint müzikal filmlerini gösterme rutini ve bu tipolojiler izleyiciler tarafından tanıdık sinema olarak bilinir. Böylece izleyici bu tür eserleri görerek bu eserlerin hangi millete ait olduğunu bilir. Dolayısıyla her milletin sinemasının kendine has özellikleri vardır ve bu özellikler vasıtasıyla diğer milletlerin sinemalarıyla karşılaştırılabilir (Gulami, 2019).

Bununla birlikte, bölgesel ve uygulamalı teorileri bakış açısından, sırasıyla ulusal sinemanın ekonomik ve ideolojik yönlerini vurgularlar. Ancak, tarihsel, kültürel ve toplumsal arka plan tipik sinemanın oluşumunda rol oynayabileceğinden, iletişim teorisinin kimlikle iki yönlü bir ilişkisi olduğu inkâr edilemez. Bir bakıma, yönetmenin etrafındaki ortam onun filmini etkiler. Ancak Kürtlerdeki yaşadıkları bölgelerde bu tipik biçim, dört komşu ülkede yer alması nedeniyle farklılık göstermektedir. Dolayısıyla Türkiye'de Kürt sinemasının tipik üslubu öyledir ki, Kürtlerin Türkiye'deki geri kalmışlığı, karşı çıkma politikalarının, ideolojik propagandanın ve hükümetin kimlik tanımlamasının bir ürünüdür. Bu nedenle hükümete ve politikalarına karşı durmak istediği şeklindedir. Ama İran'da bu geri kalmışlık, “Kürdistan” coğrafyasının zor ve tedirgin durumunun ürünüdür. Bu sinemada gelenek olarak direniş görünmemektedir. Kuzey Irak sinemasında da mevcut durumdan bir kaçış ve sadece Batı'da var olan bir ütopya olan ütopyaya doğru bir gidişi var ve böyle bir ütopya “Kürdistan”'da belki böyle olmayacaktır. Geriye dönüp bakıldığında, benzer standartlara sahip tek Kürt sineması, Türkiye'deki Yılmaz Güney'in sineması (Güney'inin yeni gerçekçiliği) karşılaştırılabilir standart ve kriterlere sahiptir. Türkiye'deki diğer Kürt sinemacılar da Güney'in etkisiyle aynı kriterleri takip etmişlerdir. Ancak İran Kürt sinemasının minimalist bir kurgusu vardır. Bu özellik Kürt sinemasına özgü olmayıp İran sinemasından özellikle Abbas Kiyarüstemi'nin sinemasından etkilenmiştir. Dolayısıyla Kürt sinemasının standartları (tipik kriterlerine ek

olarak) İran sinemasının etkisi altındadır ve İran sinemasının standartları takip etmektedir (Gulami, 2019). Ama şunu da belirtmek gerekir ki tüm Kürt sinemasında ortak bir unsur vardır. Bu da Kürdistan'da var olan ıstırabın gösterisidir ve bu ıstırap sembolik olarak da gösterilmektedir.

Analizlerde gözden kaçan, filmi üreten faktörlerdir. Çünkü bu faktörler ulusal sinema kavramında önemli bir rol oynayabilir. Bu nedenle Georges Sadoul, onu ulusal sinemanın ayırt edici özelliklerinden biri olarak görüyordu. Ancak bu özellik o kadar belirsizdir ki, onu ulusal sinemanın bir özelliği olarak kabul etmek, dünya sinemasının tarihini yeniden yazmak anlamına gelmektedir. Çünkü Ernst Lubitsch (Alman), Fritz Lang (Alman) ve Jean Renoir'nin (Fransız) ABD'de çekilen filmleri hangi millete göre değerlendirilmeli? Ayrıca İtalyalı Bernardo Bertolucci'nin yönettiği ve Amerikalı Marlon Brando'nun oynadığı ve Fransa'da yapılan "*Paris'teki Son Tango*" filminin hangi ulus mutlak kabul edilmelidir? Ya da eserin milliyeti olarak milletinin seçilmesi için eserin müellifi olarak üretim faktörlerinden hangisi önerilebilir (Gulami, 2019). Bu tartışma, sinema eserinin müellifinin tanıtılması konusunda eleştirmenler arasında yıllardır var olmuştur. Bu soru Jamil Rostami'nin "*Gözler*", Bahman Ghobadi'nin "*Kimsenin İran Kedilerinden Haberi Yok*" ve "*Gergedan Mevsimi*" filmleri için de sorulabilir. Bu çalışmaların sırf yapımcılarının Kürt olmasından dolayı mı Kürt filmi sayılmalı mı?

Bu yorumlarla birlikte film yapım faktörlerinin ve konumunun ulusal sinemanın bir özelliği olarak değerlendirilemeyeceği söylenmelidir. Böylece üretim faktörleri ulusal sinemanın özelliklerinden çıkarılarak Abbas Kiyarüstemi'nin "*Rüzgar Bizi Sürükleyecek* " filmi ile Bahman Ghobadi'nin "*Sarhoş Atlar Zamanı*" filminin Kürt filmleri arasındaki konumu eşittir. Abbas Kiyarüstemi'nin filmi herhangi bir nedenle bu çemberden çıkarılıp İran filmi olarak kabul edilirse, aynı nedenlerle Ghobadı'nın filmi de bu çemberden çıkarılabilir ve İran filmi olarak kabul edilebilir. Dolayısıyla bu sinemacılar arasındaki ortaklıklar, Helena Apio (İngiliz yönetmen), Abbas Kiyarüstemi, Samira Makhmalbaf, Farhad Mehranfar vb. gibi Kürtler hakkında filmler yapmış yönetmenlerin sinemasında iletişim kuramındaki ayrım eksikliği nedeniyle, Kürt sinemasından çıkarılmayacaktır. Bu arada, bu yönetmenlerin özelliğinin milletlerine yani İran ve İngiltere'ye ait olduğu kabul edilmektedir. Çünkü bu eserlerde de yönetmenlik özelliği vardır. Dolayısıyla bu eserlerin büyük düzeydeki tek ayırt edici özelliği, antropolojik veya tipik uygulamaları değil, üretim faktörleridir.

2.4.Kürt Sinemasının Kimliği ve Sorunları

Bugün dünyadaki sinema en ölümcül kargaşayla karşı karşıyadır. Ancak sinemanın içinde bulunduğu bu kargaşa, insan toplumunun tüm yönlerini kapsadığı daha büyük bir kargaşanın bir parçasıdır. Ama ürkütücü olan, sinemanın kendisinin kendi karmaşası içinde olmasıdır. Bu karmaşa, sinema çalışmasının tüm yönlerini sarmıştır. Sinemanın yetmişli yılların sonlarında kazandığı kimlik, bugün postmodernist ideoloji ile, bilim ve teknoloji devriminin sonuçlarıyla dramatik bir çatışmanın ardından sonunda kimliğini kaybetti. Dört asırdan fazla süredir var olan bu kimlik, bu renkli ve etkili kimliğiyle kalabilirdi. Ama şimdi en derin anonimlik durumunda yaşamaktadır. Elbette geçmişte farklı sinema yönleri sinemaya pek çok kimlik kazandırmıştır. Daha doğrusu renkli ve mozaik bir kimlik verilmiştir. Hatta sinemanın güçlü bir noktası (avantajı) olarak görülüyordu. Ancak bugün bu çok yönlülük, sinemanın kendisinin zayıf noktası (dezavantajı) haline geldi ve en ölümcül kargaşa ve kaoslara neden oldu. Elbette bu kimlik kaybı, sadece sinemanın bu çok yönlülüğü ile ilgili değildir. Bir zamanlar şaşırtıcı bir şekilde, binlerce yıllık güzel sanatların tüm mirasını, bir şahin olarak bir kanadında sanayi ve teknoloji, diğer kanadında ise sermaye ve ticareti mucizevi bir şekilde ele geçirmişti. Bu şekilde zirveye yükselir ve insanlığın gerçeklerine statik bir bakış açısıyla bakardı. Aynı zamanda tüm güzel sanatların, sanayinin ve teknolojinin, sermayenin ve ticaretin büyüsünü alıp farklı bir form şeklinde insanlığa verilirdi. Bugünlerde sinemaya farklı bir alan olarak yakından bakılırsa, bu kargaşa ve kaos sadece şekiller ve biçimleri sarmamıştır. Daha ziyade ölümcül bir veba olarak anlamı, sosyolojiyi, dili, özü ve içeriği etkilemiştir. Hata sinemanın tam kimliği için ciddi sorunlar yaratmıştır. Sinema alanında köklü bir değişiklik olmazsa daha tehlikeli bir aşamaya geçecektir.

Sinemanın içinde bulunduğu bu kargaşanın yönü ve kapsamı, esasen dönemin kültür ve medeniyetinin sınırsız kargaşasının bir parçasıdır. Elbette dünya sinemasının karmaşasının Kürt sanat alanı ve sinema endüstrisinin çabaları üzerinde az çok etkisi vardır. Bu etki Kürt sinemasının durumunda açıkça görülmektedir. Ancak Kürt sinemasının durumu, dünyadaki genel sinemadan farklıdır. Kürt sinemasının kargaşası dünyadaki sinemanın karmaşasından farklıdır. Çünkü sinema küresel ölçekte hem nicelik hem de nitelik olarak renkli ve zengin bir kimliğe sahiptir. Aynı zamanda insanlar ve topluluklar adına kültürel ve medeni bir dayanak kazanmıştır. Daha sonra kimliğini kaybetmesi nedeniyle gittikçe bu önemli konumunu

kaybetmeye devem etmektedir. Ancak Kürt sineması, dünya sinemasında benzer bir konuma sahip olabilmek için hem nicelik hem de nitelik açısından kendi kimliğini tam olarak kazanmamıştır. Bugün sinemanın yaşı yaklaşık yüz yirmi altıdır (1895-2021). Ancak Kürt sineması, tüm çabalarına rağmen, henüz genç ve kimliğine tam olarak sahip olamamıştır. Zira sinema, Kürt toplumunda henüz gerekli ve etkili bir toplumsal kültür, yaşamsal ve uygulanabilir bir proje haline gelmiş değildir. Kürt sinemasını tanıtma çabalarını engellemelerinin birkaç nedeni vardır. Parçalanma, insanların ve toprağın boyunduruk altına alınması, toplum içinde geri ve yoksul bir zihniyetin üstünlüğü ana sebeplerden biridir. Ancak bunlar yegâne sebeplerdir ve tüm problemler bu nedenlere bağlanmamalı. Kürt sinemasını ilerletme çabalarını engelleyen sebeplere ve hatalara birkaç noktada değinilecektir:

1) Bugün Kürt sinemacılara filmlerini dünya festivallerine gönderme fırsatının tanınması, sinemacıların filmlerini sadece Avrupalı izleyiciler için, onların standartlarına göre yapmalarına ve kendi izleyicilerini yani Kürt izleyicileri hiç dikkate almamalarına yol açmıştır. Bu da sinemacıların filmlerini festivallere ulaştırmak ve ödül kazanmak hayallerinin, sinemanın özgün ve ana akım izleyicisi olan Kürt ulusuna statik ve çağrıştırıcı bir dil olarak görünmesinden endişe etmemelerine neden olmuştur. Bununla ilgili yorum yapan film eleştirmeni ve üniversite profesörü Dr. Kawsar Mohammad şunları söyledi:

> *"Kürt sinemasının hareketlerini yakından takip ettim ve çoğu film festivallerinde bulundum. Kürt sinemasının kendi başına iyi bir ilerleme kaydettiğini ve Kürdistan'da diğer sanatlardan daha fazla küresel bir düzeye ulaştığını söyleyebilirim. Bu, Kürt filmlerinin dünyada yerini alabildiğinin kanıtıdır. Ancak bu sinemanın bir takım sorunları var. Kürt sineması şu anda ticari bir sinema değil ve bir sinema salonuna ait değildir. Daha ziyade festivallerin sinemasıdır."* (Salah, 2018).

Kuşkusuz bugün hem yurt içinde hem de yurt dışında Kürt sinemacılar için mevcut olan fırsat, ciddiye alınması gereken önemli bir fırsattır. Ama bir film henüz kendi ülkesinde seyircisini tatmin etmemişse, henüz kendi ülkesinin sınırlarını aşamamışsa ve kendi ülkesinde başarılı olmamışsa, nasıl uluslararası sınırların ötesinde başarılı bir film olabilir? Ülke ve bölge sınırlarını aşamayan hiçbir sanatsal veya edebi ürün, uluslararası sınırları bu kadar kolay aşamaz ve küresel bir ürün kimliği kazanamaz. Elbette bazı festivallerde ana koşullardan biri de katılan filmlerin daha önce hiçbir yerde gösterilmemiş olmasıdır. Ancak bazı yönetmenlerin

filmlerini "dış dünya ve festival standartlarına uymak" mantığıyla yaptıkları ve Kürt seyirciyi hiç düşünmedikleri gerçeğini gizlemez. Bu konuyla ilgili yorum yapan yönetmen ve üniversite profesörü Dr. Khosrow Sina şunları söyledi:

"Filmler Kürtçe üretilse de bu filmlerin çoğu kendi ülkelerinde gösterime girmiş ya da sınırlandırılmış bir şekilde gösterime girmiştir. Örneğin İran'da, üç Bahmani Ghobadi filminin tamamı (Atlar İçin Biftekler, Anavatanımdan Şarkılar ve Kedi Yavruları da Uçar), İran temsilcisi başlığı altında Oscar ve Cannes'da dahil olmak üzere birçok uluslararası festivale gönderildi. Ayrıca yerel ve uluslararası festivallerde çeşitli ödüller kazandılar. Ancak performansları sınırlıydı ve sadece bir veya iki sinemada gösterildi." (Mollai, 2017).

Bu tür bir düşünce, bazı Kürt sinemacıları tehlikeli bir salgına sürükledi. Çünkü artık filmlerin Kürt izleyiciler için üretilmelerini düşünmüyorlar. Filmleri Halepçe Katliamı, Enfal Katliamı, sınır kaçakçılığı vb. gibi birçok önemli tema etrafında döner ve bu felaketlerin popülaritesinden yararlanarak filmlerini çekerler. Bu, filmin tasvirinin ve dilinin olayın kendisinin statik ve felsefi bir görünümünden ziyade, gerçek bir olayın tasviri olduğu kadar, olayların normal bir yeniden anlatımı ve gerçekliğin tasviri olmadığı gerçeğine yol açmıştır. Bu yüzden bu tür filmler, olayları görmemiş ve uzaktan duymuş izleyicilerin duygularını etkileyebilir. Ama aynı film bir Kürt izleyiciye gösterildiğinde duygu ve düşünceleri etkilemez. Bunun gibi çok basit bir nedenden dolayı، Kürt izleyicinin gerçekte gördüğü veya duyduğu şey, filmde gördüğünden çok daha etkilidir. Ancak sanatın veya sanat eserinin gerçekliğin kendisinden daha etkili olmasını gerekmektedir (Judy, 2009).

Kürt sineması daha çok gerçekçi bir görüntüye sahiptir. Kürt sineması hakkında bu tür bir düşünce, Kürt sinemasını ve sorunlarını dünyaya tanıtmayı başarmış olsa da, bu yönü iyi bir yön değildir. Çünkü gelecekte belirli bir çerçevede Kürt sinemacıların çabalarını ve faaliyetlerini sınırlayabilir. Bu nedenle Kürt sinemacıların ürettiği ancak içeriği önceki yapımlarından farklı olan bazı ürünlerde kayda değer ilerleme sağlanamamıştır. Örneğin Bahman Ghobadi'nin filmleri "Gergedan Mevsimi ve Kimsenin Iran Kedilerinden Haberi Yok" diğer yapımlara göre içerik farklılıkları nedeniyle önemli bir gelişme kaydetmemişlerdir. Her dönemin ve her toplumun sineması o dönemi ve toplumunu temsil eder. Bu temelde Kürt sinemasının hem sorunlarda hem de felaketlerde Kürt toplumunun gerçeklerinin bir temsilcisi olarak, bilgi ve anlayış düzeyinde daha çok çaba sarf edilmesi gerekmektedir. Kürtlerin sinema

tarihinde daha fazla değer vermesi gereken şey, bazı ulusların kendi tarih ve kültürlerini faydalanarak dünya sinemasında nasıl bir yer edindikleri ve kendi ulusal sinemalarıyla kendi sinema ürünlerini üretebilme biçimlerine odaklanmaktır.

Batı sinemasının bilgi kaynağı Batı felsefesine dayanıyor ve büyük yönetmenler yapımlarını bu bağlantıda sunmuşlardır. Örneğin Sergei Eisenstein, Sovyet sinemasında tanınmış bir figürdür. Sovyet ve dünya sineması tarihinin en etkili ve ünlü düşünürlerinden biridir. Aynı zamanda Marksist diyalekti sanat akımlarıyla (Kübizm ve Konstrüktivizm) ile birleştirmeyi başararak dünyaya farklı bir sinema sunmuştur. Dünya sinemasında bilinen bir teori olan Eisenstein'in teorisi (montaj), bilgi kaynaklarına dayalı Marksist diyalektikten türetilmiştir. Tarihte ve hatta günümüzde çoğu İran ve Kürt toplumunun bu önemli konu ve bilgileri hakkında çok az şey biliniyor. Bu, Kürtlerin diğer alanlarında yoksul olduğunu göstermektedir. Mesela, romanda olduğu gibi modern edebiyat alanında da Kürtçe üretimi çok azdır. Kürt sineması bir süreç olarak henüz emekleme aşamasında ve kat etmesi gereken uzun bir yol vardır. Kürt film yapımcıları, hükümet sansüründen kaçmak için genellikle bazı taleplerinden vazgeçmek zorunda kalıyor. Ya da eserlerini tamamlamak için başka ülkelere gitmek zorunda kalıyorlar. Örneğin İran gibi bir ülkede dini ve otoriter ideolojilerin hâkimiyeti, İranlı yapımcılara bile farklı filmler üretmelerine iktidar inancının dışında izin vermiyor. Bu da film yapımcılarının önünde büyük bir engeldir. Bu nedenlerle Kürt sinemacılar bu engelleri aşabilmek için bölgedeki tüm siyasi, ekonomik, kültürel ve sosyal durumu dikkatle okumalı ve değerlendirmelidir (Niazi, 2013).

2) Halepçe, Enfal, sınır kaçakçılığı vb. tarihi olayların farklı bakış açılarıyla onlarca filme kaynaklık etmesi elbette önemlidir. Ancak bugüne kadar bu olaylar üzerine üretilen filmlerin çoğu henüz Kürt izleyicinin duygu ve vicdanını etkilememiştir. Başka bir deyişle, bu olayların gerçek etkisi olduğu gibi oluşturulamamıştır. Kürt halkının geçmişte yaşadığı olayları ve acıları filme almak iyi bir şey ama bu Kürt toplumundaki güncel sorunların ve olayların unutulması gerektiği anlamına gelmemektedir. Genellikle kurmaca ve tarihi filmler üretiliyor (Judy, 2009). Daha önce de belirtildiği gibi Kürt sinemacıların yeni ve farklı işler deneyimleyebilmeleri için daha dikkatli izlemeleri, dünya sineması deneyiminin tarihini yorumlamaları ve anlamaları gerekmektedir. Kürt filmlerinin senaryoları ve hikayeleri şimdi

olduğu gibi sadece birkaç belirli konu çerçevesinde kalırsa, değişim ve yenilik olmazsa, Kürt sineması olduğu yerde kalarak ilerleyemeyecektir.

3) Kürt toplumunda ele alınması gereken bir diğer konu da genelde sanat, özelde sinema kavramının zayıflamasıdır. Sinematik konuları yazmak ve analiz etmekle bilimsel olarak ilgilenen insan sayısı, diğer sanat dallarından (şiir ve edebiyat vb.) çok daha azdır. Sinema eleştirisi alanında uzman eksikliği Kürt sinemasında büyük bir boşluk yaratmıştır. Bilindiği gibi film eleştirisi dünyada sinemanın önemli bir parçası olarak görülmektedir. Bilindiği gibi film eleştirisi artık dünyada sinemanın önemli bir parçası olarak kabul edilmekte ve Slavoj Zizek gibi birçok büyük düşünür ve yazar bu alanda çalışıyorlar ve araştırıyorlar (Niazi, 2013).

4) Sinema alanı geniş bir alandır ve bu alanı yorumlamak için sadece yönetmenden ve sinemanın üretiminden söz edilemez. Sinemadan söz edebilmek için izleyiciler, okuyucular, eleştirmenler, ekonomistler, akademisyenlerin yanı sıra film yapım sürecinde önemli rolü olan birçok kurum ve kuruluşu da gözden kaçırmamak gerekiyor. Bu sürecin en önemli parçalarından biri de sinema seyircisidir. Sinema alanındaki faaliyetlerin artmasının ve sinema alanında düşüncenin gelişmesinin nedeni kuşkusuz gerçek ve eleştirel bir izleyici kitlesinin varlığı olacaktır. Çeşitli türlerdeki filmler toplumun sorunlarının ve acılarının taşıyıcısıdır. Diğer bir deyişle sinema sürekli toplumsal bir yapıya sahiptir ve toplumsal olarak etkilidir. Sinema ile izleyici arasındaki ilişki iki yönlüdür. Yani sinema seyircinin zihnini ve inançlarını etkiler ve bunun tersi de mümkündür yani seyirci sinemayı etkileyebilir. Bu anlayışla hem sinemanın hem de izleyicinin birbirleri üzerinde doğrudan ve dolaylı etkilerinin olduğu söylenebilir. İnsanlar izledikleri filmler hakkında düşünür ve birçok farklı duygu ve bilgi edinirler. Bu noktadan hareketle sinemanın, kurulduğu toplumsal bağlarla sürekli temas halinde olan bir toplumsal örgütlenme olduğu söylenebilir. Kürt sinemasında sinema ve izleyici ilişkisi çok zayıftır. Bu zayıflığın birkaç nedeni vardır. Kürt sinemasında sorun genellikle iki taraflıdır. Diğer bir deyişle, hem yapımcıların kendileri hem de seyircilerin bu zaafın yaratılmasında önemli bir payı vardır (Sherzad, 2019). Nedenlerini açıklamak ve birkaç öneride bulunmak, gelecekte bu ilişkiyi güçlendirebilir:

- Kürt izleyiciyi pasif bir izleyiciden aktif bir izleyiciye değiştirmek. Ya da Kürt izleyiciyi sorgulamayan, görme ediminde olan bir insandan sorgulayan, gözlemleyen ve eleştirel bir insana dönüştürmek.

- Okuyucunun stilini klasik anlamından aktif bir okuyucuya dönüştürmek. Yani kitap gibi bilgi kaynaklarının kullanılmasıyla birlikte film de bir bilgi ve düşünce kaynağı olarak kullanılmalıdır.

- Görme kültürünü yaymak. Yani görünüşte görme eylemi değil, sahnelerin ve görüntülerin arkasına gizlenmiş işaretleri ve ideolojileri görebilmek.

- Konferanslar, seminerler ve tartışmalar düzenlemek ve film açıklaması yoluyla topluluk soruları ve sorunları yanıtlamak.

- Diğer milletlerle kültür alışverişi yapmak. Bu da milletlerin sinemasını tanıyarak yapılabilir.

- Filmler için felsefi, psikolojik, sosyal, politik, ekonomik ve sanatsal açılardan açık tartışmalar düzenlemek (Cemal, 2020).

5) Dünyada sinemanın şu anki durumunun temel nedenlerinden biri 'Hollywood Sinema Modeli'dir. Bu karışıklık temelde modelin kendisinin, yani Hollywood sinema modelinin ürünüdür ve bu model şu anda tüm dünyayı kaptırmış durumdadır. Birçok sinemacı, bu "Karışıklık Modeli"ni Kürt sinemasının temeli haline getirmeye çalışmakta ve bu modelin dili, üslubu ve konusu ile aynı model ve kimliğe sahip bir Kürt sineması kurabilmektedirler. Bu Hollywood modelinin taklidi, bu modelin tüm sorunlarının yeni gelişen Kürt sinemasına aktarılmasından başka bir şey ifade etmeyecektir. Bu kapitalist modelle tabi kılınmış bir ulusun sinemasının hiçbir konumu ve kimliği olmayacaktır. Bu modele dayalı herhangi bir sinema projesi, sonuçta eksik ve başarısız bir projeyle sonuçlanacaktır. Çok basit bir nedenle, sinemayı temelde bir eşya ve bir kâr kaynağı olarak gören kapitalist sistemin bir sinema modelidir. Elbette bu çileciliğin ve vurgunculuğun arkasında Kürt toplumunda böyle sermaye ve şirketlere sahip olmayan onlarca üretim ve yatırım şirketi vardır. Dünyada sinemanın kanseri olan Hollywood, bugün bu sinema modeli ile sinemanın kimliğini paramparça etmiş ve dramatik bir ölüme yol açmıştır. Yeni sineması gelişen bir milletin kendi sinemasını inşa etmesi veya kendi

sinemasını yetiştirmesi ve sinemasını bu modeli standartlaştırma çabasıyla tanıtması uygun değildir. Bu, o modelin gölgesinde iyi sinematik ve efsanevi ürünler üretilmediği anlamına gelmez. Yahut, o modelden hiçbir fayda sağlanmaması gerektiği anlamına da gelmez. Aksine her modelden, okuldan ve sinemasal yaklaşımdan yararlanılabilir. Ancak mevcut durumda Kürt sineması hiçbir zaman Hollywood modeline dayalı özgün bir kimliğe ve ürüne sahip olamayacaktır) Judy, 2009(. Kürt sineması, İtalyan gerçeklik okullarından, Fransa'nın yeni dalgasından, Asya ve Doğu'nun (Mısır, Türkiye, Japonya, İran, vb.) başarılı yükselen modellerinden büyük ölçüde yararlanabilir. Çünkü bu modeller Kürt toplumunun psikolojik, sosyal ve etnik yapısına çok yakındırlar. Ya da Yılmaz Güney'in Hollywood zihniyetinin dışında gelişen sinema tarzından faydalanılabilir. Aynı zamanda yeni modeller ve stiller bulunabilir ve sonunda Kürt sinemasının kimliğinin bir parçası haline gelebilirler.

3. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: BAHMAN GHOBADİ'NİN KÜRT SİNEMASI ÜZERİNDEKİ ETKİSİ

3.1. Bahman Ghobadi Sineması

3.1.1. Bahman Ghobadi'nin Hayat Hikayesi

"Her zaman kendi vizyonuma sadık kalmaya ve kendi yolumu çizmeye, kendi stilime sahip olmaya çalıştım. Ben bir İran Kürdüyüm. İran sinemasına çok şey borçluyum. Ama Suriye, Türkiye, Irak ve İran arasında kırk milyondan fazla Kürt var ve sadece sekiz ya da dokuz tiyatroları var ve ben Kürtler hakkında filmler yapmaya başlayana kadar ekranda hiçbir varlıkları yoktu. Kürtler yaptığım işten çok gurur duyuyor ve çok destek oldular. Bu, hikâyelerden daha fazlasını anlatmak istememi sağlıyor. Onlar benim insanlarım. Kürtlerin sadece dörtte biri İran'da yaşıyor; geri kalanlar dağınık ve benim için İranlı Kürtler, Iraklı, Türk veya Suriyeli Kürtler arasında hiçbir fark yok, hepimiz aynıyız, aynı dil, kültür ve tarihimiz var."

-Bahman Ghobadi(Major, 2012)

Bahman Ghobadi 1969'da İran'ın Kürt şehirlerinden Baneh'de doğmuştur. On iki yıl ailesiyle birlikte bu şehirde yaşıyor. Daha sonra bölgedeki değişen durum ve İran-Irak Savaşı (1980-1988) nedeniyle ailesiyle birlikte önce Baneh şehrine kaçmak, sonra da Sanandaj şehrine taşınmak zorunda kalmıştır (Film Dergisi, 2016). Gazeteci Felix Koch'la yaptığı röportajda Bahman Ghobadi, çocukluğunda yaşadığı acı ve ıstırapları şöyle anlatıyor: *"On yedi yaşıma geldiğimde iki savaş, bir devrim ve birçok arkadaşımın ve akrabamın öldürüldüğünü görmüştüm"*(Arslan, 2017, s.194).

Ghobadi, yedi kişilik bir ailenin ilk erkek çocuğudur. Ghobadi'nin aslında gerçek adı Rubar'dır. Ancak Ghobadi'nin polis memuru olan babası Ali Bey, Kürtçe isminin ileride sorun yaratacağını düşünerek adını Bahman olarak değiştirmiştir. 1979 İslam Devrimi'nden sonra babası emekli olmuş ve bir bakkal açmış, Ghobadi de okuldan sonraki boş zamanlarında babasına yardım etmiştir. Ghobadi'nin babası Ali Bey bir süre sonra ailesini terk eder. Babanın bu gidişi; ailesi, özellikle çocukları ve Ghobadi üzerinde büyük bir etki bırakmış; Ghobadi,

ailenin en büyük oğlu olduğu için tüm yük ve sorumluluklar ona düşmüştür. Ailesindeki bu durumun yanı sıra, içinde bulunduğu çıkmaz nedeniyle Ghobadi, ailesine yardım etmek ve geçinmek için eğitimiyle birlikte birçok iş ve farklı yerlerde çalışmak zorunda kalmıştır (Bozbay, 2019).

Bahman Ghobadi birkaç farklı yerde ve birkaç farklı meslekte çalıştıktan sonra bir fotoğrafçı ile çalışmaya başlamıştır. İş sahibi Kamal Bey hem Ghobadi'ye çok yardımcı olmuş hem de fotoğraf ve sinema hakkında bilgi edinmesi ve bilgi toplaması için teşvik etmiştir. Kamal Bey, sadece yardım etmeyi ve cesaretlendirmeyi kalmamış, bir yolculuk dönüşünde Ghobadi'ye 8 mm'lik bir kamera da hediye etmiştir. Ghobadi daha sonra bu 8 mm'lik kamerayla çalışmaya başlamış ve aynı kamerayla ilk kısa filmini çekmiştir (Tümer, 2020).

Bahman Ghobadi, lise eğitimini Sanandaj'da tamamladıktan sonra 1994 yılında İran'ın başkenti Tahran'a taşınmış; Tahran Üniversitesi Radyo ve Televizyon Koleji'nde okumaya başlamıştır. Ancak çeşitli nedenlerden dolayı eğitimini yarım bırakmış ve sinema sektöründe iş hayatına atılmıştır. Üniversiteden ayrıldıktan sonra kısa film ve belgeseller çekmeye başlayan Ghobadi, çekimini yaptığı birçok kısa film ve belgesellerle ünlü İranlı yönetmenlerle çalışma fırsatı bulmuştur. Başarılarıyla seyircilerin ve film yapımcılarının dikkatini Ghobadi, dünyaca ünlü İranlı yönetmen Abbas Kiarostami "Rüzgar Bizi Sürükleyecek" filminde hem oyuncu hem de yönetmen yardımcısı olarak görev almış ve daha sonra Samira Makhmalbaf'ın "Kara Tahta" filminde başrol oynamıştır. Bunlar, Ghobadi'nin yedinci sanat dünyasının derinliklerine inmesi için büyük bir teşvik olmuştur. Üniversiteden ayrıldıktan ve film yapımcılığı deneyimine başladıktan sonra, Ghobadi birkaç farklı yerde: *"Yaşadıklarım, özellikle kısa filmlerim, sinema sanatını daha iyi öğrenmemi sağladı"* şeklinde konuşmuştur (Film Dergisi, 2016).

Ghobadi, Siste Yaşam 1999, filmini yaptıktan sonra sanatsal hayatı yaşamanın yeni bir yolunu bulmuştur. Ayrıca bu filmle birçok ödül kazanmayı başarmıştır. Sarhoş Atlar Zamanı filminin ardından dünyanın önde gelen profesyonel yönetmenleri arasına adını yazdırmıştır. Bu film ile 2002 yılında Cannes Film Festivali'nde Altın Kamera Ödülü'nü kazanmayı başarmıştır (Film Dergisi, 2016). Daha önce de belirtildiği gibi, Ghobadi birkaç kısa film, uzun metrajlı film ve belgesel çekmiştir. Uzun metrajlı filmleri şunlardır: "Sarhoş Atlar Zamanı" (2000), "Anavatanımın Şarkıları" (2002), "Kaplumbağalar da Uçar" (2004), "Yarım Ay"" (2006), "Kimsenin İran Kedilerinden Haberi Yok" (2009), "Gergedan Mevsimi" (2012), "Tanrılarla

Konuşmalar” (2014)[19], “Cranes Can't Live Alone” (2021)[20] ve son filmi “Dört Duvar” (2021). Ghobadi'nin kısa filmleri de şunlardan oluşuyor: “Hayatın H’si” (1991), “Golbaji” (1991), “Farklı Bir Bakış Açısı” (1991) “M. Hosseini Askere Alınmış” (1992), “”Sadece Bir Bakış” (1992), “Balkon” (1992), “Berber” (1993), “Pantol” (1993), “Nader’in Güvercini Uçtu” (1994), “O Adam Geldi” (1995), “Yağmurla Tekrarlanan Melodi” (1995), “Tanrı Balık” (1996), “Parti” (1996), “Anne Gibi” (1996), “Amin Adında Bir Asker” (1996), “Ses” (1996), “Telefon Kulübesi” (1997) ve “Dünyanın Kızlarının Şarkıları” (1999) (Bozbay, 2019). Ve belgeselleri de şunlardan oluşuyor:” Sis İçinde Yaşam” (1999), “Savaş Bitti” (2003), “Def” (2003), “Ülkesiz Bir Bayrak” (2015).[21]

Yurt içi ve yurt dışında birçok uluslararası film festivalinde çeşitli ödüller kazanan Bahman Ghobadi, başarılarından dolayı uluslararası festivallerde jüri üyeliği yapmıştır. İspanya'daki San Sebastian Uluslararası Film Festivali'nde iki Altın Kabuk kazandıktan sonra (2007), 55. turunda festivalin yarışma bölümünün jüri üyesi olmuştur.[22] Bu festival, Avrupa'nın en değerli film festivallerinden biridir; (A) kategorisinde dünyanın en önemli beş festivalinden biri olarak kabul edilmektedir. 2007'nin son günlerinde Bahman Ghobadi'nin filmi “Half Moon” yılın 40 DVD'si arasında 22. sırada yer almayı hak etmiştir. Ghobadi'nin bu filmi, İspanya'da en çok satan sezon filminde ikinci sırayı almayı başarmış, British Times tarafından 2008 yılında dünyanın en başarılı 100 filminden biri seçilmiştir (Film Dergisi, 2016).

3.1.2. Bahman Ghobadi'nin En Ünlü ve Etkili Eserleri

3.1.2.1. Sarhoş Atlar Zamanı

3.1.2.1.1. Film Özeti

Bahman Ghobadi’nin ilk uzun metrajlı filmi Sarhoş Atlar Zamanı “*Zamani Baraye Masti Asbha*”dır. Irak-İran sınırında savaşın enkazları arasında, hayatın acımasızlıklarıyla boğuşan bir ailenin dramını anlatır. Film çoğunlukla ailenin en büyük ve sağlıklı erkek çocuğu Ayoub (Eyüp) ekseninde geçiyor. Annesini en küçük kardeşinin doğumunda kaybeden Ayoub,

[19] Bu film, dünyaca ünlü on yönetmen tarafından yönetilen dram-dini bir filmdir ve bu yönetmenlerden biri Bahman Ghobadi'dir.
[20] https://www.imdb.com/name/nm0315842/
[21] https://www.imdb.com/name/nm0315842/
[22] https://www.sansebastianfestival.com/2007/awards_and_jury_members/jury_members/1/667/in

babasının da kaçaklılık yaparken bir baskın esnasında öldürüldüğünün haberini alır. Okulu bırakır, artık beş kişilik ailenin sorumluluğu ona düşer.

Hasta/Engelli kardeşi Madi'nin (Mehdi) bir ay içerisinde ameliyat olması gerekmektedir fakat bunun için yeterli paraları yoktur. Ameliyat olsa dahi en fazla 7-8 ay yaşayabilecektir. Ayoub parayı elde etmek için kaçakçılara katılır. Ancak Ayoub'un yeterli parayı toplayamayacağı aşikârdır. Bunun üzerine kız kardeşi Rojin, kardeşinin (Madi) ameliyat olabilmesi için bir Iraklı ile evlenir. Damadın annesi Madi'yi görünce bu evliliği istemese de bir katır karşılığında evlilik gerçekleşir.

Ayoub ameliyat parasını bulmak için katırı satmak ister. Amcasının haberi olmadan Madi'yi de yanına alıp katırıyla kaçakçılarla beraber Irak'a gidecektir. Orada hem katırı daha iyi bir fiyata satabileceğini hem de orada Madi'yi ameliyat ettirebileceğini düşünür. Yolculuk öncesinde, soğuk havalara dayanmaları için katırların sularına alkol karıştırırlar. Sınıra yaklaştıklarında baskın yerler. Katırlar kaçabilmek için fazla sarhoştur. Ayoub zar zor kaçmayı başarır ve filmin son sahnesinde tel örgülerle çevrili sınırı kardeşiyle birlikte geçerler.

Şekil 3.1. Ayoub ve Ghobadi'nin birlikte çekilmiş sahne arkası bir fotoğraf.

Kaynakça: https://www.tenkiteyc.com/?p=252

3.1.2.1.2. Genel Değerlendirme

Film, açılış sahnesinde, bunun aslında beş öksüz kardeşten oluşan yarım yamalak bir aile olduğunun ortaya çıkmasıyla başlar. Karanlık ekranda jenerik akarken, bir röportaj modunda, şu Kürtçe diyalogla başlıyor:

-Adın ne senin?

+ Amaneh (Emine)

- Kaç yaşındasın?

+Madi'den ufağım

- Madi kim?

+Abim. Topaldır. Hep hastadır o. İşte oradaki. Bugün onu hastaneye, doktora götürüyoruz.

- Baban ne iş yapar?

+ Kaçakçı. Katıra yüklediğimiz mallarla Irak'a gider. Götürdüklerini satıp yeni mallarla döner.

- Annen var mı?

+Hayır. Kız kardeşimi doğururken öldü. Rojin bize annelik yapar.

- Rojin kim?

+ Kız kardeşim, ablam yani.

- Rojin burada mı?

+ Yok. Evde küçük kız kardeşime bakıyor. Oradaki Ayoub (Eyüp), abim.

- Kaç kardeşsiniz?

+Üç kız, iki erkek.

- Sen ne iş yapıyorsun?

+ Paketleri kırılmasın diye gazeteyle kaplıyoruz. Ben, Ayoub (Eyüp) ve köyün diğer çocukları. Hemen her zaman geliriz buraya.

- Köyün nerede?

+Buradan uzakta. Irak sınırında.[23]

Bu konuşmanın sona ermesiyle film başlıyor. Daha sonra, küçüklü büyüklü bir grup çocuğun işlerine alışmış elleri paketleri sarıyor ve yük taşıyorlar; bu da çocukların babaları ve amcaları gibi çocukluktan beri bu işi yaptıklarının bir göstergesidir. Bu çocuklar her türlü yoksulluğu görmüşler ve hâlâ hayatta kalma mücadelesi veriyorlar. Ve onlar katır üstünde yük taşıyarak mayın döşeli sınırın öte tarafına geçmeye mecburdurlar. Bahman Ghobadi, bu filmde geliştirdiği tempo ve yarattığı atmosferle çocukların sert hayat koşullarına uyum sağlayabilmek için sergiledikleri çabayı etkileyici yönetmenlik ve sinematografi ile göstermektedir. Hikâye; Eyüp ve Emine'nin şifa bulmak için verdiği mücadele çizgisinde ilerlemeye ve film; birbirine sevgiyle bağlı kardeşlerin, savaşın zehirlediği yetişkinleri, viski içen atları, yapay sınırlarla paramparça edilmiş bir ülkenin, mayınlar ve yoksulluğun dağıldığı bir hayatın trajedisine odaklanmaktadır (Dinçer, 2013).

Daha önce de belirtildiği gibi film, anlatıcı ve yönetmen arasında (izleyicinin görmediği) geçen bir diyalogla başlar. Film boyunca anlatıcının anlatım biçimi kameraya aktarılır. Hemen ardından kamera, anlatıcı olmadan devam edecek ancak kamera açısı anlatıcı ile aynı olacaktır. Çocuk anlatıcı (Emine) ile aynı tonda hareket etmektedir. İşte hem anlatıcı tarafından hem de kamera tarafından dürüst bir tonda, basit bir dille, net bir anlatımla, derin bir içerik anlayışıyla ve hassas içerikle bu, yeniden anlatımın öne çıkan önemli noktalarından biridir. Bu anlatımların bir kısmı diğer Ghobadi filmlerinde tekrarlanacak ancak bu filmde "Sarhoş Atlar Zamanı", anlatıcı ile kamera, filmin öne çıkan özelliklerinden uyum ve ahenk duygusunu yaratacaktır (Alipour, 2011).

[23] Filmin açılış jeneriği

Bu film, Kürt siyasi yaşamının, doğanın zor şartlarıyla doğaya karşı hayatta kalma ve mücadele hikâyesidir. Aileyi zor bir hayattan korumak da bir meydan okumadır. Anne ve babasını kaybetmiş bir grup çocuktan oluşan bir ailede, hasta bir kişinin varlığı kadar bu ailenin sorunları da derinleşir. Yönetmen burada dağ, kar, soğuk gibi resimleri sergileyerek hayatın zorluklarını tüm güzellikleriyle vurgulamak istiyor. Bu filmde Ghobadi, iki form ve bir kombinasyonun içeriği üzerinde çalışmıştır. Ghobadi'nin yapmak istediği, hayatın zorluklarını ve genel olarak Kürt çocuklarının hayatlarının güzelliklerini ve zorluklarını, doğanın zorlukları ve güzellikleriyle bir araya getirmektir. Bu da trajik ve grafik bir çekim şeklinde tabir edilir. Yılmaz Güney'in filmlerinde bir tür şiddetin estetiği bulunur, bu Ghobadi'nin filmlerinde görülmektedir. Ancak Ghobadi'nin Yılmaz Güney'den farkı, Ghobadi'nin konu üzerinde istatistiksel olarak fotoğrafik bir şekilde çalışmış olmasıdır. Bütün bunlara rağmen bu filmde romantik bir yönün hâkimiyeti değil de trajik bir yönü işleniyor. Filmin trajedisi iki noktaya dayanıyor: Bir yanda hayatın acımasızlığı ve sınırların yasa dışı piyasası, diğer yanda çocukların bu durumu atlatamaması, politikaları ve normları. Ama en önemlisi aileyi koruma mücadelesinin verilmesidir. Ailenin yıkılması, bireyin yıkılması anlamına gelmektedir. Bu da Kürt toplumunun en önemli unsurlarından biridir. Anna Karenina romanında Leo Tolstoy, "*Bütün mutlu aileler aynıdır, ancak talihsiz ailelerin her biri kendi yolunda talihsizdir*" diyor. Burada şu söylenebilir: Bir filmin hikâyesi, eğer bir ailede yaşanıyorsa, talihsizlerin hikâyesidir. Yılmaz Günay bunu Kürt toplumunda herkesten daha iyi anlamıştır. Günay, bireyi ve toplumu tanımanın en iyi yolunun aile olduğunun farkında olmuştur. Aynı şekilde Ghobadi de Kürt toplumunda ailenin değerinin ve öneminin farkındadır. Ve aile bireyin kaderini belirleyecektir (Alipour, 2011).

Bu filmin üzerinde durmayı hak eden bir diğer önemli konusu da aktörleridir. Filmdeki oyuncular, çoğunlukla filmin çekildiği yerin sakinlerinden oluşan amatörlerdir. Bu, oyuncuların günlük meslekleri filmde gösterilenler olduğu anlamına gelir, onlar bu işlerle günlük hayatlarını idare ediyorlar. Bu, filmin başarısının temel itici güçlerinden biridir. Sadece oyuncular değil filmin hikâyesi de gerçek bir olaydan alınmıştır.

Film, Kürt sinemasına özgü birçok özelliği barındırmıştır. Daha önce de belirtildiği gibi film, filmin başında bir dizi diyalogla başlıyor. İlk diyalog da şu soruyla başlar: İsmin ne? Bahman Ghobadi filmine özellikle bu diyalogla başlamış, Kürtlerin uzun yıllar resmî

kimliklerine sahip olmadıklarını vurgulamıştır. Kürt sinemasında en çok kullanılan hem dağ hem de kar metaforu "Sarhoş Atlar Zamanı"nda da kullanılmıştır. Bu metaforlar, aşılması kolay olmayan engellerin yanı sıra hayatın zorluklarını beyazperdeye yansıtır. Kürtlerin acılarının, masumiyetlerinin ve saflığının bir göstergesidir. Sahnelerden birinde Madi, etrafta hiçbir şey olmadığı için ilaçlarını kullandıktan sonra kar yemek zorunda kalır. Ghobadi burada, tüm zorluklara rağmen Kürtler için karın önemini vurguluyor. Daha önce de belirtildiği gibi, Ghobadi'nin birçok filminde üzerinde çalıştığı doğanın güzelliği ve zorluklarının birleşimi. Kürt sinemasındaki bir diğer önemli konu "Zarê" filminde ele alınan ve bugün yapılmakta olan filmlerde de işlenen Kürt kadınlarının dramatik yaşamına özel bir önem verilmesi meselesidir. Ghobadi filmde Kürt kadınlarının erken yaşlardan itibaren ailelerini desteklemek için nasıl çalışmaya başladıklarına odaklanıyor. Hem Ghobadi'nin filmografisinde hem de Kürt Sineması'nda kadınların kaderi ile Kürtlerin her zaman yok sayılmış kültürel kimliğinin kaderi arasında benzerlik olduğu söylenebilir (Tanrıverdi, 2015).

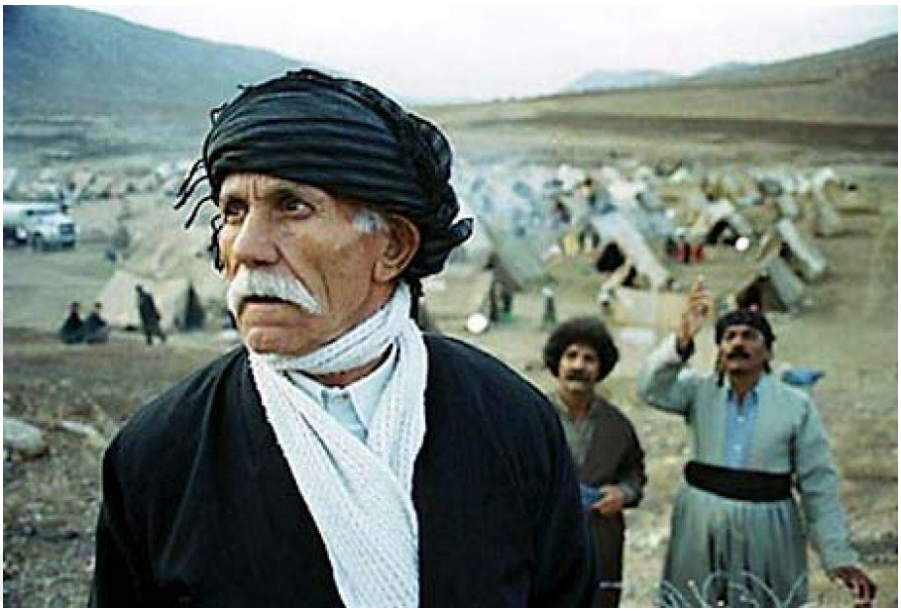
3.1.2.2. Anavatanımın Şarkıları

3.1.2.2.1. Film Özeti

Mirza, İranlı ve Iraklı Kürtler arasında meşhur ve sevilen yaşlı bir müzisyendir. Mesleğinden dolayı toplumda büyük saygı görür. Mirza boş zamanlarında çocuklara müzik dersi verir. Mirza'nın eski karısı Mirza'yı en yakın arkadaşı ile aldatır ve daha sonra onunla evlenir. Yirmi üç yıl sonra gelen bir haberde eski karısı Hanara Mirza'dan onu bulmasını ister. Bu haber Mirza'nın hayatını tamamen değiştirecektir. Mirza ve oğulları Barat ve Udeh her şeyden vazgeçerek Hanara'yı bulup ona ulaşmaya çalışırlar. Mirza, iki oğluyla birlikte yolda birkaç farklı insanla tanışırlar, bir dizi komik ve trajik olayla karşı karşıya kalırlar, bir çete tarafından soyulurlar, dayak yerler, mayınlı tarlalardan geçerler, kaçakçılarla sınırı aşarlar... Çocuklar, bu yolculuktan memnun değillerdir, Mirza'yı geri dönmeye ikna edemezler. Mirza inatla yolculuğu devam ettirir.

İran'dan Kuzey Irak' yolculukları sırasında Kürtlerin uğradığı tahribat, Saddam'ın Kürtlere karşı yaptığı katliamlara ve soykırımlara tanık olurlar. Yol boyunca dağlarda kurulan mülteci kampları, açılan toplu mezarları, terkedilmiş köyleri ve bombalanan evleri görürler.

Filmin sonuna doğru Mirza'nın oğulları babalarının rızasıyla ayrılırlar. Saddam'ın kimyasal saldırıları nedeniyle Hanara'nın hem sesi hem de vücudu hasar görmüştür;bu yüzden kendini gizler. Mirza aramaya devam eder ve sonunda Hanara'yı bulur. Hanara, Mirza'dan küçük kızını sahiplenmesi ister; Hanara 'nın isteğini kabul eden Mirza küçük kızı yanına alır ve sınırdan geçerek geldiği yere geri döner.



Şekil 3.2. Anavatanımın Şarkıları filminden bir sahne

Kaynakça: https://joesgarage.nl/archives/tag/bahman-ghobadi

3.1.2.2.2. Genel Değerlendirme

Bahman Ghobadi'nin "Anavatanımın Şarkıları" ("Marooned in Iraq" olarak da bilinir) sadece efsanevi Kürt şarkıcı Mirza'nın bir hikâyesi değil, halkının destanıdır. Mirza, sesi ve şarkılarıyla insanların kalbini fethetmiş eski karısı Hanara'yı aramak için yola çıkarken, izleyiciyi bölge halkının ince farklılıkları ve tonuyla tanıştırır. Film, Kürtlerin yaşadığı acımasız bir kadere rahatça uyarlanmış doğal meydan okuma özelliğini ortaya koyuyor. Mirza'nın iki oğluyla yaptığı yolculuğu, yedi karılı (biri bir erkek çocuk doğurana kadar) ailenin yolculuğu, yıkıcı hava ve kimyasal gaz saldırıları bombardımanından kaçınmak için Irak tarafını terk eden mültecilerin akışının tersi istikamettedir. Siper almak için koşan perişan Kürt kervanlarıyla,

katledilen akrabalarını teşhis etmek için toplu mezar kazan Kürt kervanlarıyla ve kaosun ortasında yüzlerce yetim çocukla dağlarda yuvalanmış izole bir okulla karşılaşırlar. Yine de Mirza, Kürtlerin sembolik sesi Hanara'nın neden onu çağırdığını soranların yaptığı tüm tavsiyeyi göz ardı ediyor. Ghobadi'nin roller için oyuncu olmayanları kullanması bazen kopuk olabilir ancak şiddetli patlamalar ile şarkıların, dansın ve aşkın dürtüsel bir şekilde kabul edilmesi arasında dalgalanan düzensiz ve aceleci doğa, sefaletleriyle tanımlanmayı reddeden bir insan sunar. Kadınlar sembolik olarak yapıcıdırlar ve bu yapıcılıkları ve kararlılıklarında hayatta kalma umudu da taşırlar. Film, Kürt halkını açıkça tanıttığı kadar, tercihen üzerine bir lanetin yazılı olduğu bir adamın onlara yaşattığı dehşeti hatırlamak için de önemlidir "*Allah belanı versin Saddam!" "Tanrı Saddam'ı yok etsin ve çocuklarını öldürsün!"*. Yerinden edilmiş Kürtler tarafından ezilen statülerine ve sürgünlerine ihanet eden bir meydan okuma ortaya koyuyor (Garage, 2015).

İki oğluyla birlikte aynı şeyi yapan müzisyen, eski karısı Hanara'yı bulmak için bir yolculuğa çıkar. Yol boyunca düğünlerde ve göçmen kamplarında müzik çalarlar, amaçları Hanara'yı bulup onun için yazdıkları şarkıyı söylemektir. Şunu da belirtmekte fayda var: Ghobadi filminin adını Anavatanımın Şarkıları koyarken, bahsettiği ülke neresi? İşte burada, Kürt sinemasının ilk belirtisi görülür: Vatansızlık. Hanara "Kürdistan"'ın kendisini temsil eder. İran'dan Kuzey Irak'a giden yol, Ghobadi'nin göstermek istediği "Kürdistan" panoramasıdır. Ve Hanara için yazılan şarkı, bu milletin çektiği acıların ve ıstırapların bir ifadesidir. Ve Hanara için yazılan şarkı, bu milletin çektiği acılara ve ıstıraplara ağıttır. Hanara filmin sonuna kadar gösterilmez, saklanır. Yaralı, savaş yüzünden bitkin düşmüş ve yıpranmış. Tıpkı yıkılan Kürt vatanı gibi (Sert, 2019, s.100).

Ghobadi'nin bu filmi de ilk filminde olduğu gibi, "docudrama" estetiğine dayanmaktadır. Filmin karakterlerinin, yol boyunca uğradığı köylerde, mülteci kamplarında ve dağlarla çevrili güzergâhlarda Ghobadi, estetiğini bu konfigürasyona göre oluştururken belgesel görüntülere ardı ardına yer vermiştir. İzleyiciyi fotoğrafın güzelliğinden çok odağına/içine çekmeye, sanki yerin ve bireyin gerçekliğine inandırmaya çalışmıştır. Çerçeveleri görselleştirme mantığından periyodik aralıklarla birbiri ardına sıralamış ve ritmin coşkusunu gerçekçi bir atmosfer üzerine kurmuştur. Bu görüntülerin altından diyaloglar ve sesler akıtır. Kamerasını öyle konumlandırır ki, yeri istediği gibi gösterir. Mizansenini gerçek çevre

koşullarına göre şekillendirmiştir. Bu da filmin etkisini arttırmıştır. Ghobadi'nin bu filminde ilk filminde olduğu gibi, Kürtçenin (Soranîce) lehçesi kullanılmıştır. Bu filmde iki devlet arasında (Irak ve İran) yaşayan karakterler sadece Kürtçe konuşurlar. Bu durum filmin gerçekçiliğine de uygundur. Ghobadi, İran ve Irak Kürtleri arasında yaygınca konuşulan bu lehçeyi (Soranîce) sonraki filmlerinde de kullanmıştır (Sert, 2019, s.101-102).

3.1.2.3. Kaplumbağalar da Uçar

3.1.2.3.1. Film Özeti

Filmin hikâyesi, Türkiye ve Irak sınırları arasında bir yerde, bir Kürt mülteci kampında geçiyor. Bu da, teorik olarak Kürtlerin kafasındaki toprak olan "Kürdistan"da gerçekleştiği anlamına geliyor; bölgedeki hükûmetler Kürtlerin devletsiz olduğu konusunda ısrar etseler bile. Filmdeki karakterlerin hepsi yetim olan çocuklar ve gençler. Yetişkin kampındalar ancak çocuklar kendi hayatlarını yönetiyorlar. Özellikle Uydu (Satellit) adlı çocuk, diğer çocuk çalışma gruplarını organize ediyor.

O çocuklar kara mayınlarını temizliyorlar. Temizlenen mayınları yakındaki kasabada silah tüccarlarına yeniden satılabiliyorlar. Kara mayınlarına "Amerikan" deniyor ancak bu, ABD'nin eleştirisi değil, değerlerinin bir yansıması; bölgeye Saddam Hüseyin tarafından Kürtler ve Türklerle olan çatışmalarından birinde yerleştirildi. Filmin başlarında, herkesin “Kolsuz Çocuk” olarak bildiği Hengav (Hirsh Feyssal) adlı bir karakterin, dudaklarıyla ateşleme pimini çıkararak bir mayını nazikçe devre dışı bıraktığı görülür. Uydu, Hengav'ın kız kardeşi olan Agrin’e (Avaz Latif) özel bir ilgi gösterir. Kolları olmadığından kucaklanarak taşınan Riga adında kolsuz küçük bir erkek kardeşleri vardır. Kardeşleri tarafından sevilen Riga, Agrin'in henüz çocukken Irak askerleri tarafından tecavüz edildikten sonra doğurduğu erkek çocuğudur. Agrin, kardeşlerinin aksine anıları yüzünden ondan nefret eder. Her şeyi öğrenen çocukların üzerine bir suskunluk çökmüş, gözleri donuklaşmış, yaşamlarına kaldığı yerden asla devam edemez bir duruma gelmişlerdir. Kollarını mayın nedeniyle kaybetmiş Hengav, kardeşinin ve Riga’nın ihtiyaçlarını karşılayabilmek için bu sefer de ağzıyla mayın toplamaya devam eder. Agrin mi? Agrin ise yalnızca ölmek ister… Bazen bir uçurum kenarında, bazen bir nehirde bazen de üzerine gaz yağı dökerek.

Şekil 3.3. Kaplumbağalar da Uçar filminden bir sahne

Kaynakça: https://www.egitimpedia.com/haftanin-fimi-kaplumbagalar-da-ucar

Mülteciler çadırlarda ve kulübelerde yaşıyor. Çöpçülük yaparak para topluyorlar. Kamptaki en becerikli kişi Uydu'dur; duyurular yapar, toplantıları çağırır, iş verir ve kurdeleler ve ışıltılı madalyonlarla süslenmiş bir bisiklet üzerinde törenle seyahat eder. Her zaman konuşur, bağırır, sesini yükseltir: Hayatının sefaletini düşünemeyecek kadar meşgul. Köy, yaklaşan Amerikan işgali hakkında bilgi için umutsuz. Televizyonu bulunan bir hanenin tepesinde anten düzeltme komedisi yaşanıyor; aşağıdakilere talimatlar yağdırıyor: "Sola! Biraz sağa!" Ama sinyal alınmıyor. Satellite takas ettiği uydu çanağıyla şehirden dönünce bir sansasyon yaşanır. Sinyal bulma çalışmaları sırasında yaşlılar toplanır. Seksi müzik ve video kanalları yasaktır ancak büyükler uydu CNN'i bulana ve anladıkları İngilizce kelimeleri dinleyene kadar sabırla bekler. Saddam'dan nefret ederler ve hevesle Amerikalıları beklerler.

3.1.2.3.2. Genel Değerlendirme

Ghobadi, 2003 baharında (Saddam'ın düşüşünden iki hafta sonra) küçük bir video kamerayla Tahran'dan Bağdat'ı ziyaret ettiğinde, "süper yıldızlar" olarak gerçek insanlarla ve arka planda "ekstralar" olarak Bush ve Saddam'la bir film yapmak istedi. Daha sonra profesyonel bir kamera ile geri döndü. ABC ile 2005 tarihinde bir röportajda şunları açıkladı:

"Senaryom yoktu. Sadece %20'sini yazabildim. Oraya, o sırada Irak'ta var olan durumda bir film çekmem gerektiğini bilerek gittim. İki, iki buçuk ayda beş araba ve ben dahil beş kişiyle her birimizin elinde küçük bir video kamera vardı, Irak'ın tüm kuzeydoğu bölgesini aradık. Birkaç kasaba ve köy, hem aktörleri ve yerleri bulmak hem de senaryoyu tamamlamak için yollar… Yol boyunca binlerce çocuk gördüm ve her biri diğerinden daha iyiydi. Çok fazla seçeneğim vardı. Ben sadece bunları seçtim. Hepsi yetenekliydi. Hepsi muhteşemdi. Elleri olmayan bir çocuk isteseydim, o sınır bölgesinde mayınlarda yürürken elini ayağını kaybetmiş binlerce çocuğu bulabilirdim… Hem kolay hem de zordu ama sonunda söylemek istediğim şu ki; bu filmi yapma sürecinden, özellikle de oyuncuları bulma sürecinden çok keyif aldığım." (Bahadur, 2016).

Eski bir Kürt hikâyesine göre: Gölde yaşayan kaplumbağa, her gün gölün önünde kıyıya uçmayı ve çevresinde dolaşan kuşları taklit etmeyi hayal eder. Arzusunu kuşlara anlatır, kuşlar da: “Uçabilirsin. Kaplumbağalar da uçar.” diye cevap verirler. İki kuş, kaplumbağaya bir dal uzatırlar ve ağzıyla dala sımsıkı tutunmasını söylerler. Kaplumbağa tutunur. Kuşlar havalandıkça, ömrü boyunca hiç çıkmadığı kadar yükseklere çıkan kaplumbağanın şaşkınlık ve heyecandan ağzı açık kalır. Ağzını açmasıyla birlikte dalı bırakır ve göle düşer. Koca bir kambur gibi sırtında taşıdığı yükle evi, ocağı, kendisine ait olan dünyada sessizce yaşar. Filmin ismini bu hikâyeden yola çıkarak koyan Kürt yönetmen Ghobadi, filminde çoğu kez benzer kültürel semboller kullanır. Örneğin, kırmızı balıklar, Agrin’e âşık olan Soran, duyduğu aşkı gösterebilmek için, daha önce başka çocukların ölümüne neden olan nehre dalıp o kırmızı balıkları tutmak ve Agrin’e sunmak ister. Çünkü baharı müjdeleyen Nevruz inancına göre, kırmızı balıklar yeniden doğuşun ve iyi şansın sembolüdür. Ancak erkeklerden ölesiye soğumuş Agrin için kırmızı balıklar değil, nehrin ne kadar derin olduğudur asıl mesele. Derin derin bakan gözleri ise yeniden doğuşa değil, yok oluşuna hazırlanır (Bingöl, 2016).

Ghobadi, profesyonel olmayan oyunculardan olağanüstü güçlü performanslar elde etme konusunda etkileyici bir yeteneğe sahiptir. Çok kısa sürede minimum ekipmanla. “Kaplumbağalar da Uçar” filmini çekmiştir (tam olarak mutlu bir film değil ama yenilgiden de uzak başlıktan da anlaşılacağı gibi). Kaos ve üzüntü, eğlence ve mizahın araya girmesiyle noktalanır. Genel olarak, film, çatışma ve tiranlığın somut, bireysel insan yaşamları üzerindeki etkisinin vahşice dürüst bir belgesidir. Anlatmak için yola çıktığı hikâyeler, televizyon haber kanallarında veya gazetelerde asla duyulmaz. Orada savaş, ölü ya da soyut ideolojik tartışmaların istatistikleri eksik ve indirgenmiş bir biçimde temsil edilir (Bahadur, 2016). Elektriği ve suyu olmayan mülteci kampındaki sefil yaşam koşulları karşısında Batı'nın zenginliğinin ve gücünün uydusu üzerinden gelen görüntüler yer alıyor. Çocukların BM'ye veya silah tüccarlarına satmak için tarlalardan topladıkları mayınlar her an patlayabilir. Satellit en iyilerinin "Amerika malı" olduğunu söylüyor ve "Bugünlerde 'Merhaba'da para var" diye çocuklara öğüt veriyor. Ama gerçek doğruyu söyleyen televizyonda ya da gökten süzülen propaganda da değildir. Dünyanın dört bir yanındaki savaş bölgelerinde, muharebe operasyonlarının sona ermesinden yıllar sonra bile, bu silahlar can ve mal, -sözde özgür dünyadan çirkin ve tehlikeli ithalatlar- almaya devam ediyor (Frederic ve Brussat, 2005).

Amerikalı film eleştirmeni Roger Ebert, şunları söylüyor: *"Irak'taki savaş hakkında fikri olan herkesin ‘Kaplumbağalar da Uçar’ı görmesini diliyorum. Bu Beyaz Saray'daki ve Kongre'deki herkes, gazete yazarları, TV uzmanları ve radyo konuşmacıları ve siz - özellikle siz, çünkü bunu okuyorsunuz ve onlar okumuyorlar"*. Yine Roger Ebert, filmin politik tavrıyla ilgili olarak şöyle söylüyor:

"Filmin George W. Bush'un politikalarına liberal bir saldırı olduğunu varsayıyorsunuz. Hiç de bile. Eylem, Amerikan işgali başlamadan hemen önce gerçekleşir ve içindeki karakterler Saddam Hüseyin'in işgalini ve düşüşünü dört gözle bekler. Film daha sonra savaş hakkında şu ya da bu şekilde bir görüşe de ihanet etmez. Kendilerine yer olmayan bir dünyada hayatta kalmakla meşgul oldukları için fikir lüksünden yoksun olan mültecilerin gerçek yaşamları hakkındadır." (Ebert, 2005).

Filmin siyaseti, dünya liderlerinin kimlere rağmen dost olduğunu ve yabancılaştığını gösteriyor. Ve ülkeler ittifak mı kuruyor yoksa düşman mı oluyorlar, jeopolitik gündemler zaman içinde nasıl değişiyor, herhangi bir çatışma veya savaşta en çok çocuklar acı çekiyor.

Varlıkları, nerede ve nasıl yaşadıkları konusunda hiçbir söz hakları yoktur. Günlük hayat tok bir mide, sıcacık bir yatak ve anne babalarından ibarettir. Liderler seçim yaptığında çocuklar onların insafına kalır (Nettnin, 2014).

3.1.2.4. Yarım Ay

3.1.2.4.1. Film Özeti

Eski bir Kürt müzisyen olan Mamo, Saddam Hüseyin'in devrilmesinin ardından oğullarıyla birlikte bir konser vermek üzere Irak'a doğru yola çıkar. Mamo, büyük hayranı ömrünün orta yaşlarına gelen Kako'dan, bir konser gezisi düzenlemesine yardım etmesini ister. Kuzey Irak'ta Saddam'ın düşüşünü kutlamak için. Kako hemen her şeyi bırakıp işe koyulur. Bir arkadaşından ödünç aldığı turuncu bir minibüsle onlara coşkuyla eşlik eder. Mamo, oğullarını farklı bölgelerden birer birer toplar. Takıma katılan son oğul, babasıyla özel olarak konuşmakta ısrar eder. Mamo'ya, köyün bilge adamının, dolunay yaklaşırken başına korkunç bir şey geleceği için geziye gitmemesi gerektiğini öngördüğünü açıklar. Mamo yolculuğuna devam etmeye devam eder. Uzun yıllar Irak'ta konser vermesine izin verilmediği için tüm engellere rağmen yolculuğuna devam etmesi gerektiğini söyler. Mamo, sürgünde bir arada yaşayan 1334 kadın arasından şarkıcı Hesho'yu ekibine almayı planlar. Ama Hesho'nun sesinin gücü, kendine güveniyle birlikte azalmıştır. İran'da kadınların erkeklerle birlikte seyahat etmesine izin verilmediği için Hesho'nun otobüste gizlenmesi gerekir. Mamo'nun ekibi sınırları geçerken, yolculukları her adımda macera ve felaketle dolu olduğundan birçok zorlukla karşılaşır.

Yedi ay konser için çalıştıktan ve prova yaptıktan sonra, Mamo'nun kızı Senur babası ve kardeşleriyle bu yolculuğa katılmak ister. Öte yandan doğal afetler nedeniyle köyleri terk edilen ve okulları kapatılan öğrenciler ile Senur'un öğretmen olan kocası Senur'un bu yolculuğa katılmasına karşı çıkarlar. Mamo, kızının bu yolculuğa ne kadar katılmak istediğini bildiği hâlde ona "çocukların daha önemli olduğunu" söyler. Ondan, kalmasını ve çocuklara göz kulak olmasına ister. Bazı eleştirmenlere göre, bu sahne, öğretmen ve öğretimle ilgili Bahman Ghobadi'nin Samira Makhalbaf'ın Kara Tahta filmine verdiği bir yanıttır.

Şekil 3.4. Yarım Ay filminden bir sahne

Kaynakça: https://www.nytimes.com/2007/12/14/movies/14half.html

3.1.2.4.2. Genel Değerlendirme

"Saygıdeğer konuklar, ben Mamo, bu harika gecede burada sizin ile olmak benim için büyük bir şereftir. Bir besteci olarak oğullarımla birlikte, Saddam'ın gidişinden sonra, özgür Kürdistan'da özgürlük müziğini çalan ilk grubuz. Coşku ile bildiririm ki, vatanımın müziğine uygulanan bunca zulümden sonra müziğimiz köklerinin yeniden doğuşunu dinlemek ve tanıklık etmek için burada bulunuyoruz. Çektiğimiz bunca sıkıntıdan sonra yaşamın özgürlük ve güzellik özlemini haykırmak için. Saddam'ın gidişinden büyük sevinç duyduk. 37 yıldan sonra işgal altındaki vatanımı yeniden görebiliyor, oğullarım ile buraya gelebiliyor ve size aşkın, dostluğun, güzelliğin ve yaşamın şarkısını söyleyebiliyoruz....Buna da ekle: Ruhani bir ses, bunca yıldır yitip gitmiş bir ses, katledilmiş bir ses ve nesli tükenmiş bir ses bize eşlik edecektir."[24]

Kuzey Irak kurtuluşundan ve Saddam'ın kara rejiminin devrilmesinden birkaç yıl sonra, eski bir müzisyen olan Mamo, kendisini yetiştirmiş bir grup erkek çocukla Kuzey Irak'ta

[24] Yarım Ay, 2006. Filmin 34:01-35:49 dakikasından.

bir konser vermek ister. Eski bir otobüse binerek yola çıkarlar ve yanlarına bir kadın şarkıcıyı almak için köylerden birinde dururlar. Bu yolculukta birçok engelle karşılaşacak ve onları durdurmak için birçok girişimde bulunulacaktır. Yakalanıp geri gönderilme korkusuyla çoğu zaman kaygı ve depresyon yaşarlar. İran rejimi korkusuyla yaşıyorlar ve şarkıcının her an tutuklanacağından korkuyorlar. Ancak özgürlük ve sanat ruhu, Mamo'ya sebat etme ve oğullarını sebat etmeye ikna etme gücü verir. Bu film, sanatçıların acılarını, nasıl işkence gördüklerini ve özgürlüklerinden mahrum edildiklerini, uzak bir köyde tüm kadın şarkıcıların hapsedildiğini ve kimseyi görmelerine ve onlara yaklaşmalarına izin verilmediğini anlatıyor. Bütün bunlara rağmen sanatlarını sergilemek için kendilerini riske atıyorlar. Kendilerini özgür hissediyorlar ve özgür bir vatanda özgür konser vermek istiyorlar (Mustafa, 2019).

Bu filmde Ghobadi, sihirli ve unutmanın kolay olmadığını gösteren görüntüler göstermiştir. İzleyicilerin aklında kalan üzücü bir kader ve karekterler. “Yarım Ay” filmi, kaderin kabul edildiği bir duygu ve ölümün bile kötü bir şans olmadığını izleyicilerine göstermeye çalışıyor. Bu çalışmada Mozart'ın yası filmini bir rehber olarak ileriye taşımıştır. Filmde olduğu gibi, ana karakter filmdeki Mozart'ın ruhunu anımsatan Mamo adında yaşlı bir adamdır. “Yarım Ay”, Mozart'ın müziği ve hayatın acısından bir karışlık oluşturmuştur. Kürt müziği, doğal ve müzikal olarak halkının acı ve ıstırabına dayanmış ve filmin güzel yönlerinden biri hâline gelmiştir (Castois, 2011).

Bu filmdeki ilk Kürt sinema kodu “Vatansızlık”tır. Yapısal olarak bu konuyu filmin ön saflarına taşır. Bahmani Ghobadi, Kürt ulusunun tanık olduğu onca acının arasında Kürt yaşamında bunu (vatansızlığı) çok iyi hisseder ve filmlerinde bunun üzerinde çalışır. Mamo ve oğulları bir yolculuk sırasında İranlı askerler tarafından durdurulur ve askerlerden biri onlara "Nereye gidiyorsunuz?" diye sorar. "Irak Kürdistanı’na gidiyoruz" diye cevap veriyorlar. Ama asker onların cevabını duymamış gibi "Demek Irak'a gidiyorsunuz" diye yanıt verir. Asker, bakışından ve sözlerinden çok belli olan “Kürdistan” diye bir yer olmadığı konusunda ısrar ederek bu cevapla onları kızdırmak ister. Bu değerlendirmede yukarıda belirtilen mektup vatansızlık kavramına vurgu yapmakta ve bu kavram üzerinde çalışmaktadır. Mamo'nun konserin başında dinleyicilere okumak istediği mektup vardır. Filmde yaklaşık bir dakika süren bu mektup bir sahne içinde yer almaktadır. Yönetmenin karakterin ağzından izleyiciye ilettiği bir dizi güçlü mesaj içerir. Burada Bahan Ghobadi, Kürtlerin devletsizliğinin sadece zihinlerini

değil, aynı zamanda sanat, müzik ve şarkı gibi Kürt geçim kaynaklarının tüm yönlerini etkilediği gerçeği üzerinde çalışmıştır (Sert, 2019, s.112).

Kürt sinemasının kodlarından bir diğeri de sınırlar konusudur. Bu kod (sınır) hakkında, daha önceki Ghobadi'nin önceki filmlerinde çok fazla çalışma yapılmıştır. Ama Ghobadi filmlerinde ayrı bir önemi vardır. Bu sınır teması "Yarım Ay" filminde de çalışılmış ve birçok sahnede kendini göstermiştir. Ancak bu kez diğer filmlerden farklı olarak Bahman Ghobadi "Yarım Ay" filminde sınır konusuna sadece bir devlet sınırı olarak değil, aynı zamanda insan özgürlüklerinin bir sınırı olarak da odaklanmıştır. Örneğin İran'da kadın şarkıcıların şarkı söylemesi yasağı; burada Ghobadi, 1334 şarkıcının uzak bir köyde hapsedildiğini ve köyün kapısına kimsenin köyü terk etmemesi ve kimsenin onları ziyaret etmemesi için bir bekçi yerleştirildiğini birkaç sahnede anlatıyor. Sınırla ilgili konulardan bir diğeri de bu filmde üzerinde çalışılan vize meselesidir. Uzun bir bekleyişin ardından Mamo ve oğulları sonunda vizelerini alırlar ve yolculuklarına başlarlar. Ancak İran askerleri tarafından çeşitli nedenlerle yasal olarak sınırı geçmeleri engellenir. Bu yüzden Mamo ve oğulları sınırı geçmek için yasa dışı ve kaçak yollara başvurmak zorunda kalırlar (Sert, 2019, s.113-114).

3.2. Bahman Ghobadi Sineması ve Yeni İtalyan Gerçekçiliği (Italian Neorealism)

3.2.1. Yeni İtalyan Gerçekçi Sinemasına Kısa Bir Bakış

İtalyan Yeni Gerçekçiliği sinema dünyasında önemli bir konudur ve bugüne kadar dünya çapında bu konuyla ilgili birçok makale, kitap ve araştırma yazılmıştır. Bu nedenle, İtalyan gerçekçiliğine kısa bir genel bakış sunulacaktır. Çünkü Bahman Ghobadi İtalyan Yeni Gerçekçiliğinden büyük ölçüde yararlanmıştır. Burada belirtmekte fayda vardır. Genel olarak 126 yıllık drama sineması tarihi üç aşamaya (klasik, modern ve postmodern) ayrılırsa, 1945 yılına kadar dramatik filmlerin çoğunluğunun klasik sinema kapsamında olduğu ortaya çıkar. Ve izleyiciler de bu amaç için eğitilmiştir. İzleyicinin 50 yıldır senaristlerle ve klasik yönetmenlerle yazılı olmayan bir sözleşmesi var. Bu sözleşmede, filmin hikâyesinin nasıl başlayacağı, nasıl yükselip düşeceği, nasıl biteceği ve vb. konularında anlaşmaya varmışlardır. Yani klasik sinemayı üretenler ve bu sinemayı izleyenler klasik sinemanın özelliklerini ve

kurallarını çok iyi biliyor ve koruyorlardı. Klasik sinema, klasik tiyatro ve klasik roman kaynaklarının klasik drama özelliklerine ve Aristoteles'e kadar uzandığı bilinmektedir (Kerimi, 2013).

Klasik sinemada evren ve tüm bileşenleri tanımlanır. Bu evrenin tüm fenomenlerinin kendi özel yerleri vardır. İnsan ve çevresi arasındaki ilişki açıktır. Her şey yerli yerinde ve mantıklı bir sebep olmadıkça hiçbir işlem yapılmayacak. Yani insanlar (sebep ve sonuç) bir dünyada yaşarlar. Ancak birkaç kişi, evrenin bileşenlerinin ve olaylarının toplamının yalnızca döngüde (sebep ve sonuç) anlamlı olduğuna inanmıyordu. Tüm fenomenlerin kendi sonsuz tanımlarına sahip olduğuna ve tüm soruların cevaplandığına inanmıyorlardı. Tüm olayların açık bir nedenle gerçekleştiğine ve insanların tüm olayları anlama yeteneğine sahip olduğuna inanmıyorlardı. Sinemadaki bu kişiler genellikle (Modern Sinema) adı altında tanışmış ve birleşmişlerdir. Farklı bir dünya görüşüne sahip olan ve evreni farklı bir şekilde tanımlayan bir sinema (Petursson, 2018). İtalya'nın yeni gerçekçiliği modern sinemanın doruk noktasıydı. 1920'lerin yükselişine (Fransız empresyonizmi, Alman ekspresyonizmi ve Sovyetler Birliği'nin montajı) ı yol açan modern yaklaşımın yeniden canlanmasıydı. Farklı bir dünya görüşüne sahip olan ve evreni farklı bir şekilde tanımlayan bir sinema. İtalya'nın yeni gerçekçiliği modern sinemanın doruk noktasıydı. 1920'lerin yükselişine (Fransız empresyonizmi, Alman ekspresyonizmi ve Sovyetler Birliği'nin montajı) ı yol açan modern yaklaşımın yeniden canlanmasıydı. Bundan şu sonuç çıkar ki, modern yaklaşım, klasik sinemanın azınlığında da olsa, sinemanın egemen ve istikrarlı sistemine karşı çıkabilmiştir. Yeni İtalyan gerçekçiliği, modernizmin sinemaya dönüşüdür (Nasri, 2007).

3.2.2. Yeni İtalyan Gerçekçiliğinin Temelleri

Avrupa, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra 1945'te yıkıldı, 35 milyondan fazla insan öldürüldü, hayatta kalanlar da evsiz kaldı. Fabrikalar yıkıldı, insanlar işsiz kaldı, çocuklar ebeveynsiz, kadınlar da eşsiz kaldı. Kısacası, İkinci Dünya Savaşı Avrupa'yı bir ölüm, hastalık ve evlerin yıkıldığı bir yer hâline getirdi. İtalya da en çok zarar gören Avrupa ülkelerinden biriydi. Klasik İtalyan sinemasının gücünün simgesi olan Stüdyo (cinecitta) yıkıldı. Bu durumda, İtalya'daki diğer tüm yaşam alanları gibi sinema da zarar gördü. Zavattini'nin

görüşlerini getirmek ve kendilerini kanıtlamak için uygun bir ortam oluşturulmuştur (Petursson, 2018).

Şekil 3.5. Cesare Zavattini (1902-1989)

Kaynakça: http://www.fondazioneunpaese.org/cesare-zavattini/

1942'de İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin teorisyeni (Cesare Zavattini, 1902-1989), yeni bir sinema biçiminin ortaya çıktığını duyurdu. Yeni İtalyan gerçekçiliğinin özelliklerini birkaç önemli noktada özetledi. Bu yeni tarzın yapımcıları filmlerinde şu noktaları izlemişlerdir (Gariff, 2010):

1. Yönetmenler, insanların günlük yaşamlarına mümkün olduğunca yaklaşmak istediler. Film stüdyolarından çıkıp pazarlara ve sokaklara gittiler. Toplumun tüm kesimlerinin yaşamlarının mutsuz ve tatsız gerçekliğini resmetmek istediler. Bahmani Ghobadi, "*Sarhoş Atlar Zamanı*" filmini çekmek için sınırda yaşayanların yaşam tarzının yanı

sıra kaçakçılık yapanların durumuna da yaklaşmak için ekibiyle beraber Irak-İran sınırını geçmiştir.

2. Yeni gerçekçiliğin yönetmenleri, yalnızca topluluğun günlük yaşamının dış eylemlerini tasvir etmekle ilgilenmediler. İnsan ruhuna yaklaşmak ve ruhu tasvir etmek istediler, yani insan eyleminin kaynağı olan zihinsel güçleri göstermek istediler. Bu nedenle Hollywood sinemasında olduğu gibi (Flash Bag - Geçmişe Dönüş) tekniklerden faydalanmışlardır. Genellikle insan hayallerini tasvir etmeye çalıştılar. Bu amaçla (Alman Ekspresyonizmi-Alman Dışavurumculuğu) okulundan yararlandılar.
3. Yeni gerçekçi filmler izleyicilerin önünü açtı. Yani bu filmlerin izleyicileri sadece (alıcı) değil, aynı zamanda filmlerdeki olayların bir yansıması olmalarına ve boşlukları doldurmalarına da izin verildi. Bu filmlerin sonu da (açık) bir sondu. İzleyicinin kendisi filmin hikâyesinin tamamlayıcısıdır. Filmin tamamı izleyicilerin kafasında bir dizi soru uyandırdı ve tüm izleyiciler filmleri kişisel olarak yorumlayabilirdi.
4. Filmlerde başrol veya yan rollerin daha önce oyuncu olmayan kişilere verilmesi, yani filmlerinde sıradan insanlar ve profesyonel olmayan oyuncular kullanılmıştır. Örneğin, filmin kahramanı (*Bicycle Thieves, 1948*) çalışan bir adamdı. Vittorio Desica bir fabrikadan getirmişti. Benzer şekilde "*Sarhoş Atlar Zamanı*" filmi için Bahman Ghobadi, tüm oyuncuların amatör oyuncu olmasına rağmen ve Kaçakçıların rolünü görenler gerçek hayatta da aynısını yapıyorlardı. Diğer Ghobadi filmlerinde de birçok sıradan oyuncu ve amatör oyuncu kullanmıştır.
5. Güneşin, doğal ve normal ışığından yararlanmak.
6. Filmlerinde nadiren makyaj yaparlardı ya da hiç yapmazlardı.
7. Senaryo yazılmamış, hazırlıksız ve yönetmen büyük ihtimalle filminin ana hikâyesini belirleyecek ve detaylar çekimler sırasında oluşturulacak. O gün diyaloglar kuruluyordu. Yani sahneleri çekerken. Bu hareketin yönetmenleri, günlük olayların ve insanların başına geleceklerin kısa bir zaman içinde çözüleceğini ve herkesin kaderinin belirleneceğini düşünmüyorlardı. Hikâyelerin asıl kaynağının şu anda yaşadıkları hayat olduğuna inanıyorlardı. Bahman Ghobadi "Kaplumbağalar da Uçar" filminin senaryosu hakkında bir röportajda şöyle söyliyor: (*Filmin hikâyesinin genel bir taslağı vardı ancak çekimler sırasında ortaya çıkan birçok yeni sahnemiz oldu ve hatta daha önce planladığımız birkaç sahnemiz vardı ama onlara kaldırdık.*) (Mihrabi, 2011).

8. Bu akımı (Yeni İtalyan Gerçekçiliği) takip edenler, (zamanın) montajla kısaltılıp parçalanmamasının gerekmediğini düşünüyorlardı. Yeni Gerçekçilik sinemasında montaj, akımın diğer yönlerinden daha az yenilikçi olmuştur (Nasri, 2007).

İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin en popüler ve ünlü filmlerinden bazıları şunlardır: "Paisan" (1940), "Germany Year Zero" (1948) (Roberto Rossellini). "Shoeshine" (1946), "Bicycle Thieves" (1948) "Miracle in Milan" (1951) (Vittorio Di Sica). "The Earth Trembles" (1948) (Luchino Visconti). "Bitter Rice" (1949) (Giuseppe De Santis) vb.

İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin gelişmesi ve bu eğilime dayalı filmlerin çoğalmasının ardından, yeni gerçekçilik dünya çapında birçok yönetmeni etkilemiştir. Örneğin: Amerika Birleşik Devletleri'nde *Elia Kazan*, *Jules Dassin*, Yunanistan'da *Michael Cacoyannis*, İspanya'da *Luis Garcia Berlanga* ve Hindistan'da *Satyajit Ray* (Petursson, 2018). Ortadoğu da genel olarak bu eğilimden etkilendi. Türkiye örneğinden söz edilirse Yılmaz Güney'in filmlerinde yeni İtalyan Gerçekçiliği'nin birçok özelliği filmlerinde görülmektedir. İran sineması da bu akımın etkilerinden etkilenmemiş ve büyük fayda sağlamıştır. Genel olarak, yeni İtalyan Gerçekçiliği, tüm ulusların ve ülkelerin geçici veya kalıcı olarak II. Dünya Savaşı'ndan altı yıl sonra İtalya'dakine benzer bir durumdalar, onlar için acılarını ve ıstıraplarını ifade etmeleri için yeni bir yol olmuştur (Kerimi, 2013).

Şekil 3.6. Bicycle Thieves filminden bir sahne

Kaynakça: https://www.criterion.com/current/posts/1090-bicycle-thieves-ode-to-the-common-man.

Daha önce de belirtildiği gibi, bu sinematik akımın ortaya çıkışı, daha önce hiç deneyimlenmemiş bir dizi benzersiz özelliği beraberinde getirmiştir. Film yapım sürecini stüdyolardan sokaklara ve meydanlara taşımak, daha önce oyuncu olmayan kişileri kullanmak, başrollerini ya da yan rollerini devretmek vb. Gelişmemiş ve fakir bir sinemaya sahip olan uluslar veya ülkeler ya da filmlerini çekecek yeterli bütçeleri olmayan yönetmenler bu yeni sinema tarzından çok fayda sağlayabildiler ve sağlayabiliyorlar. İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin sona ermesine ve aradan yıllar geçmesine rağmen, bugüne kadar birçok ülkedeki film yapımcıları, filmlerini yaparken hâlâ İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin özelliklerinden ve ilkelerinden yararlanmaktadır. Bahman Ghobadi'nin ilk dört filmine "*Sarhoş Atlar Zamanı, Anavatanımın Şarkıları, Kaplumbağalar da Uçar ve Yarım Ay*" dikkat edilirse, bu filmlerde çok net bir şekilde İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin özellikleri görülecektir. Kürt nüfusun yoğun olduğu bölgelerde devam eden savaş ve huzursuzluk nedeniyle, bazı yönlerden durumları, İkinci Dünya Savaşı'ndan zarar gören Avrupa ülkelerinin durumuna çok benzer. Bahman Ghobadi filmlerinde Kürt halkının acılarına daha da yaklaşmak için İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin özelliklerinden yararlanmış ve Kürt halkının acısını ve ıstırabını tüm dünyaya başarıyla sunmayı başarmıştır. Yeni İtalyan Gerçekçiliği'nden yararlanan Bahman Ghobadi, Kürt sinemacılar için bir rehber olarak kendi sinemasını kurmayı başardı. Birçok genç Kürt sinemacı da Ghobadi'nin etkisi altında kaldılar ve Ghobadi sinemasından ilham alarak film yapmaya başlamışlardır (Kerimi, 2013).

3.3. Bahman Ghobadi Sinemasının En Önemli Figürlerinden Biri Olarak Doğa

"Kimsenin Iran Kedilerinden Haberi Yok" filmi çekilene kadar Bahman Ghobadi'nin filmlerinde tekrarlanan motiflerden biri, doğadır. Karakterlerin içinde yaşadığı ve bazen karşıt bir şekilde karakterlerin önünde durduğu bir doğa. Bazen de sadece görüntülerin arka planında ve sahnelerin atmosferini koyulaştırmak için kullanılmıştır. "*Sarhoş Atlar Zamanı*" filminden sonraki filmlere kadar tekrarlanmaya devam ediyor ve önemli bir şekilde ön plana çıkıyor. Genel anlamda, filmlerinde bazı açılardan filmden motif hakkındaki tutumlara kayıyor gibi görünüyor ve bazı açılardan önceki görüşleri vurgulamaya devam ediyor.

"*Sarhoş Atlar Zamanı*" filmin hikâyesi şehirde başlar. Ama bu filmin karakterleri şehirde çok kısa bir süre duracak ve şehirden uzak bir yere, doğanın kalbinde kurulmuş bir köye gitmek zorunda kalacaklardır. Çünkü hayatları ve evleri oradadır. Yani bu filmde eve dönüşün hikâyesi doğaya dönüşün hikâyesidir. Karakterlerin davranışlarının zor olduğu ve çoğu zaman aşırı şiddete maruz kaldığı bir doğa. Genel olarak bu filmdeki karakterlerin hastalık, ölüm, toplumsal sistemin gelenekleri, militarizmin gölgesi ve toplumun acımasızlığıyla ilgili sorunlarının yaşadıkları doğanın içinde yansıtıldığı söylenebilir. Ya da başka bir deyişle, karakterlerin o doğayla olan ilişkisine yansır. Bu nedenle bu filmde dağ, kar, soğuk, dereler, ormanlar gibi çok doğallıklar görülecek ve hatta bu doğayı ikiye bölen bir sınır da bulunacaktır. Bu filmde karakterlerin bu yerlerle yakın ilişkisi, bu yüzden bu yerlerin her birinin filmin hikâyesini yeniden anlatmada oynayacağı önemli ve özel bir rolü vardır. Örneğin filmin başında karakterler yollarda eve dönüyorlar. Ancak karşılaştıkları engeller nedeniyle birkaç kez yollarını değiştirmek zorunda kalırlar. Her nasılsa sonunda dağların ve karın içinde eve dönerler. Genel olarak, bu filmde doğanın acımasızlığının, soğuktan dağlık yerlere kadar karakterlerin ruhu üzerinde güçlü bir etkisi olduğu söylenebilir. Aynı zamanda onların öfke ve küskünlüklerine, şahsiyetlerin sıklıkla birbirlerine bağırmalarına ve birbirleriyle yüksek sesle konuşmalarına da yol açmıştır. Tabii ki, Eyüp ve kardeşleri birbirleriyle çok sakin, zihinsel ıstıraplarla dolu bir şekilde konuşurlar. Bu da, izleyicilerin onlara sempati duymasına neden oluyor (Kiani, 2011).

Filmin sonunda karakterler, gidecekleri yere ulaşmak için karlı bir dağdan geçmek zorundalar; halbuki bu dağları geçmek hayvanlar için de kolay değildir. Bununla birlikte, filmin güzelliği, karlı bir dağı geçmek (ki bu da insanların yaşamlarının zorluklarının bir simgesidir) o kadar zor ki, sarhoş hayvanlar bile geçemiyor. Kısacası bu filmdeki karakterlerin (özellikle çocukların) soğuk ve acımasız bir tabiat ve sıcak bir zihinle karşı karşıya olduğu söylenebilir. Bu karşılaşma aynı zamanda Ghobadi'nin konuya yaklaşımını da (doğa nasıl gösterilir) açıklamaktadır.

Şekil 3.7. Sarhoş Atlar Zamanı filmden bir doğa karesi

Kaynakça: https://m.bianet.org/bianet/print/1084-sarhos-atlar-zamani

Bahman Ghobadi'nin ikinci filminde "*Anavatanımın Şarkıları*", Ghobadi'nin doğaya yaklaşımı böyle bir değişime uğramamıştır. Görünüşe göre Ghobadi doğaya aynı açıdan bakıyor. Bu filmde ana karakter (bir kadın şarkıcı olan) aşkını bulmaya ve ona ulaşmayı, karlı dağ, orman ve hatta bu doğayı ikiye bölmüş bir sınırı geçmek zorundadır. Başka bir deyişle, aşk arayışını doğada bir arayış olarak adlandırmak mümkündür. Bu filmin izleyicisinin bu şekilde, o soğuk ve acımasız tabiatın etkilerinin yanı sıra savaşın ve yıkımın o insanların hayatları üzerindeki etkilerini de görebilir. Bu filmde doğadaki pek çok yer bir önceki filmdeki gibi biraz daha zayıf bir rolle kullanılmıştır. Ancak bu filmin öne çıkan özelliği, öğretmenin öğrencileri için doğanın kalbinde yarattığı okul sahnesidir. Bu, insanların yaşamlarını, okullaşmayı ve bilimi öğrenmeyi yansıtan en modern şekilde bile doğayla ilişkilendirir. Daha sonraki filmlerde bu sahnenin, yani okul sahnesinin çeşitli şekillerde tekrarlandığını belirtmekte fayda var. Bunun dışında karakterlerin dağları, karı, soğuğu ve sınırları aşması bir önceki filmin bir nevi yeniden teyidi durumundadır; elbette buradaki karakterler daha yaşlı ve farklı bir amacı vardır (Yusuf, 2011).

"*Kaplumbağalar da Uçar*" filmine gelince, her şeyden önce bir dış düşmanın ülkenin doğasına yani ormanlara ve dağlara getirdiği tahribatı vurgular. Bu filmde düşman, tarlalara ve dağlara mayın dikerek bir kez doğayı yok ediyor ve büyük ihtimalle yine kimyasal saldırıyla

yok etmeye devam edecektir. Genel olarak bu filmin oyuncuları topluluk ve o topluluktaki çocuklar, mayınlardan ve savaşın kalıntılarından tarlaları ve dağları temizliyorlar. Aynı zamanda dış düşman, karakterlerin zihinlerinde iyileşmesi çok zor olan yıkıcı bir etki yaratmıştır. Karakterlerin kendileri dışında kimse onları umursamıyor. İkisi arasındaki karşılaştırma, yani doğada ve karakterlerin psişesinde yaratılan yıkım ile aynı zamanda çocukların kendi zihinsel yıkımları konusundaki acizlikleridir. Ancak onlar bu doğayı restore etmek için mücadele ediyor. Bu da elbette filmin önemini ve değerini göstermektedir (Amani, 2011).

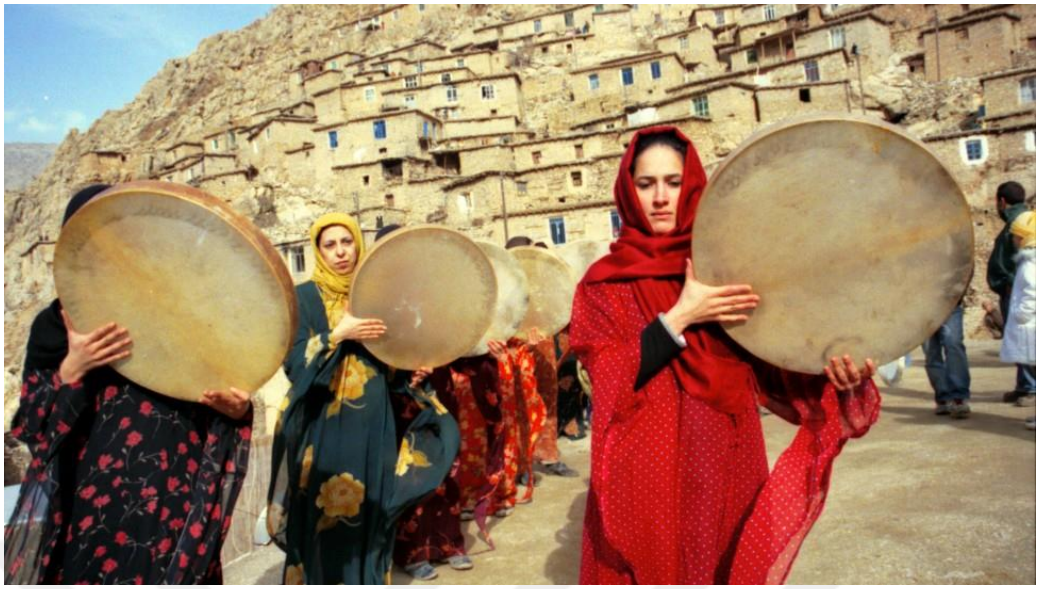
Bu filmde bahsi geçenler dışında, sembolik olarak tasvir edilen (nehir, kırmızı balık, dağ, yol, yağmur vb.) birçok doğal yer vardır. Bu filmde nehir iki şekilde gösteriliyor. Bir yandan, içinde çocukların yüzdüğü bir tür eğlence yeri veya oğlanın sevgilisiyle orada tanışacağı bir yerdir. Öte yandan korkutucu bir yer yani annenin çocuğu orada boğmak istediği bir yer. Ghobadi, daha önceki filmlerinde olduğu gibi bu filmde de doğanın güzelliklerini ve zorluklarını harmanlamaya çalışmıştır.

Şekil 3.8. Kaplumbağalar da Uçar filminde bir doğa kirlilik sahnesi

Kaynakça: https://www.empireonline.com/movies/reviews/turtles-can-fly-review/

Yarım Ay filmi, hedeflerine (Erbil'de bir konser vermek) ulaşmak için renkli bir doğadan geçmek zorunda kalan bir grup şahsiyeti konu alıyor. Önceki filmlerde olduğu gibi bu filmde de bu karakterler çeşitli engellerle karşılaşıyor. Ancak burada dikkate alınması gereken şey, bu karakterlerin doğayla nasıl başa çıktığıdır. Örneğin filmin başında, Mamo'nun oğullarından biri babasına bir rüyasını anlatır ve ona bu yolculuğa çıkmamasını ve ertelemesini tavsiye eder. Bu kötü haber, Mamo'nun önündeki dağ ve vadi tarafından bir tür ürkütücü bakış açısıyla resmedilmiştir. Yani dağlar ve vadiler yol boyunca karşılaşacakları engellerin bir nevi simgesidir. Diğer sahnelerden birinde, sel getiren ve birkaç köyü yok eden bir doğal afet bildiriliyor. Ancak izleyici olayı görmeyecek, haberi sadece karakterlerin ağzından duyacaktır. Burada bahsetmeye değer olan şey, karakterlerin bu felaket karşısında çaresiz görünmemeleridir. Ama bir tepenin üzerine kendileri için bir okul yaratıp eğitimlerine devam ederler (Castois, 2011).

Bu filmde genellikle bahsetmeye değer iki şey vardır. Birincisi, Mamo'nun mezarlıktaki davranışının ortaya çıkma biçimine yansıyan karakterlerin yaşamlarının doğayla birleşmesidir. İkinci nokta, bir toplumun doğayla nasıl bir çatışma içinde olduğudur. Yani bu filmdeki insanlar doğanın zorluklarına ve zararlarına iki önemli sanatla karşılık vermişlerdir. Bu iki sanat müzik ve mimaridir. Bu film ile Ghobadi'nin diğer filmleri arasındaki fark budur. Veya başka bir deyişle, Ghobadi'nin film karakterlerinin doğaya karşı davranışlarına yaklaşımında bir değişikliğin olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla müzik ve mimari ikiliğinin o toplumda sanat anlayışının bir göstergesi olduğu söylenebilir. Doğanın acımasızlığı karşısında insancıl bir şekilde durmaya çalışan ve aynı zamanda o doğanın özelliklerini ve güzelliklerini tatmaya çalışan bir zihin (Kiani, 2011).



Şekil.3.9. Yarım Ay filminde bir müzik ve mimari görüntüsü

Kaynakça: https://www.trigon-film.org/en/movies/Half_Moon

3.4. Bahmani Ghobadi Filmlerinde Kürt Kültürü ve Kimliği

"Filmlerimde çalıştığım Kürtlerle ilgili resim ve imajları gerçeğe çok yakın olduğunu düşünüyorum. Film aracılığıyla gerçek hayatı ve Kürtlerin günlük yaşamlarında nasıl yaşadıklarını ve nasıl davrandıklarını resmetmeye çalıştım."

-Bahman Ghobadi (Arslan, 2017 s.155-156)

Yirminci yüzyılın sonları ile yirmi birinci yüzyılın başlarında, Yılmaz Güney'in 1984'te vefatından sonra, birçok Kürt sinemacı sinema ile meşgul olmasına rağmen, Kürtler arasında uzun yıllar parmak izleri görülebilecek, Kürt toplumuna ve Kürt sinemasına hizmet edebilecek bir sinemacı ortaya çıkmadı. Ancak yirminci yüzyılın sonlarına gelindiğinde, İran'dan bir Kürt sinemacısı Bahman Ghobadi, kendi sinema akımını yaratarak İran sinemasının sınırını geçmeyi ve birçok dünya festivalinde çok sayıda önemli ödül kazanmayı başardı. Bahman Ghobadi, Yılmaz Güney'in ölümünden sonra gelen bir Kürt sinemacısı olarak

tanıtılır. Tabii o zamanlar film yapımında başka Kürt yönetmenler de çalışıyordu ama Bahman Ghobad, Kürt halkının çilesinin derinliklerine inerek yeni bir sinema tarzını ortaya çıkardı ve Kürt sinemasını yeni bir boyuta taşıdı. Bahman Ghobadi, Kürt toplumunun acılarını ve zorluklarını gerçek (el değmemiş) mekânların yardımıyla göstererek Kürt sinemasında yeni bir sayfa açtı. Ghobadi, Kürt sinemasını Yılmaz Güney'in bir adım önüne taşıdı. Filmlerinde Kürtçeyi de kullanmıştır. Kürtçe dört uzun metrajlı film çektikten sonra, bir grup genç Kürt sinemacı Ghobadi'nin üzerinde çalıştığı aynı konular, özellikle de "Sınırlarda Kürt Yaşamı" konusu üzerinde çalışmaya başladı. Ancak bu genç sinemacıların hiçbiri yenilik yapılmadı ve çabalarının çoğu bir şekilde Ghobadi sinemasının bir kopyası olarak kalmıştır (Bahrami, 2013).

Ghobadi filmlerinin ana teması Kürtlerin zorlukları ve dramatik yaşamlarıdır. Kürtlerin dramatik ve zorlu yaşamını sinema perdesine taşımak için yaptığı filmlerde, İtalyan gerçekçiliğinin yeni üslubu ile dokodramanın birleşiminden yararlanmaktadır. Pek çok Kürt sinemacı ve eleştirmen, Ghobadi'nin sinematik yaklaşımının Kürtlerin içinde bulunduğu durumu göstermeye uygun olduğunu öne sürmektedirler. Ghobadi'nin ilk dört filmi "*Sarhoş Atlar Zamanı, Anavatanımın Şarkıları, Kaplumbağalar da Uçar ve Yarım Ay*", Kürtler perspektifinden, Kürt bir yönetmen tarafından onlar için yapılmıştır. Kürt bölgesinin pek çok yerinde çeşitli nedenlerle Kürtçenin yasaklanmasının yanı sıra Kürt halkının sorunları ve acılarını konu alan başka hiçbir Kürtçe filmin Ghobadi filmlerinden önce olmaması nedeniyle Ghobadi filmleri Kürtler için büyük ve özel bir öneme sahiptir. Bu filmler Kürtlerin hayatlarını her yönden temsil eder. Filmlerinde elinden geldiğince ve olması gerektiği kadar Kürtlere özgü kültürü göstermeye çalışmıştır. Bahman Ghobadi'nin filmlerinde gösterilen temalar, özellikle Kürt kültürü ve gelenekleri birkaç noktada dile getirilmeye çalışılmaktadır (Arslan, 2017 s.137-140).

1. Kürtler arasında kıyafetlerin giyilme şekli. Kürt kadın ve erkek giyim tarzları Ghobadi'nin filmlerinde açıkça görülmektedir. Erkeklerin, kadınların ve çocukların düğün ve taziyelerde, yani mutlu ve mutsuz zamanlarında nasıl giyindikleri, Kürtlerin şehirlerde ve köylerde giydikleri kıyafetlerin farklılıkları gösterilmektedir.
2. Kürt toplumundaki düğünler, evlilikler, ölenlerin cenaze törenleri gibi özel konular filmlerde işlenmiştir.

3. Aile ve akrabalık gibi sosyal örüntüler ve sosyal ilişkiler, bunların nasıl ilişkili olduğu ve birbirlerine karşı tutumları Ghobadi'nin filmlerinde de görülmektedir.
4. Kürt kadınının yaşam biçimi ve sorunları, ortak örf ve âdetlere esareti ve toplumun geri kalmışlığı. Bu da elbette genel olarak filmlerde işlenmiştir.
5. Ghobadi filmlerinde bir diğer önemli konu da Kürt kimliği çalışmasıdır. İlk Ghobadi filminin yapımından önce ve hatta ilk filmin yapımından sonra bile, yani 1999-2000 yıllarında yaşadıkları birçok yerde Kürtlerin en büyük sorunlarından biri, kendilerine ait resmî bir kimliğin olmaması ve varlıklarının tanınması söz konusuydu.
6. coğrafyada son dönemde yaşanan savaşların bölge nüfusu üzerindeki etkilerini ve sonuçlarını ortaya koymak.
7. Hem Kürt sineması hem de Kürtler için büyük önem taşıyan konulardan bir diğeri, Ghobadi filmlerinde Kürt dilinin kullanımıdır. Kürtler genellikle Kürtçe eğitimden mahrum bırakıldı ve Ghobadi filmleri yapılmadan önce filmde kendi dillerini duyma şansları yoktu.

SONUÇ

Ulusal sinema düşüncesi, bu düşünceyle ilgili hala birçok spekülasyon var. Diğer bir deyişle, sinema yazarları ve eleştirmenleri ulusal sinema düşüncesi konusunda farklı görüşlere sahipler. Bazıları ulusal sinema hakkındaki düşünce ve görüşlerinde hemfikirdir ve birbirlerini desteklerler. Ama başkaları farklı görüşlere sahip ve ulusal sinemayı farklı tanımlıyor ve anlamı için farklı yorumluyorlar. Kısacası, ulusal sinema üzerine birçok araştırma, akademik makale ve yazı olmasına rağmen, henüz tüm film yazarlarının ve eleştirmenlerinin üzerinde hemfikir olduğu tam ve kesin bir fikir yoktur. Ancak bu yazar ve eleştirmenlerden bazılarının düşünceleri üzerinde çok çalışılmış, düşünceleri ve yazıları bu alandaki diğer birçok yazar ve eleştirmene rehber olmuş ve yazıları onların görüşleri ışığında kaleme alınmıştır. Ulusal sinema üzerine akademik yazılar ve makaleler yazan (Benedict Anderson, Andrew Higson, Thomas Elsaesser, Choi Chin, Steven Kraftz, John Hill vb.) gibi tanınmış yazarlar ve eleştirmenler bu konu, yani ulusal sinema üzerinde büyük bir etki yaratmayı başarmışlardır.

1980'lere kadar sinema yazarlarının ve eleştirmenlerinin ulusal sinemaya ilişkin görüş ve fikirleri daha çok geleneksel film, ya da (folklor) adı verilen filmlerde çalışma biçimindeydi. Bu genellikle Hollywood dışında üretilen filmler için kullanıldı. Zamanla ve bu tür filmlerin çoğalmasıyla birlikte yazarlar ve eleştirmenler tarafından incelenmeye ve eleştirilmeye başlandı. Bu da bu tür filmlere daha fazla ilgi gösterilmesine ve ilgi odağı haline gelmesine neden olmuştur. Bu tür sinemanın üretimi, Hollywood sinemasından çok farklı olan ve daha çok (yerli) filmi içeren filmlerden oluşuyordu. Başlangıçta ulusal sinema kavramı yalnızca kendi topraklarına sahip olan ulusların ürettiği filmler için kullanılıyordu. Uzun bir süre bu kavram, yani ulusal sinema kavramı anti-emperyalist olarak görüldü. Son birkaç on yılda ulusal sinema kavramı, bazı filmlerin yorumlanmasında bazı eleştirmenler için önemli bir kavram haline gelmiştir. Elbette bu, bir grup insanın (yukarıda adı geçen) vatan ve ulusun yeniden tasavvuru üzerine bir dizi makale yayınlamasından sonra geldi. Ulusal sinema kavramının tartışılması, küreselleşme ya da başka bir deyişle Amerikanlaşma tehdidi söz konusu olduğunda tam olarak gündeme geldi. Bu da, ulusal sinema için büyük bir tehdit oluşturuyordu. Çünkü Hollywood sineması 1910'ların başında dünya film piyasasını kontrolü altına aldı. Bu Amerikanlaştırma ciddi bir sorun haline geldi ve her geçen gün yayılıyor. Elbette bu,

eleştirmenleri Hollywood İle mücadele ve ulusal sinema kavramını daha da geliştirmeye teşvik etmede de önemli bir faktördü.

Ulusal sinemanın daha eksiksiz bir analizi ve anlaşılması için bu çalışmada Andrew Higson ve Stephen Kraftz'ın yazılarına biraz daha önem ve değer verilmektedir. Başlangıçta Higson, ulusal bir sinema yapımını tanıtmak için dört adım belirlemiştir . İlk adım, ekonomik terimler aracılığıyla önce sinemayı tanımlamaya çalışmaktadır. Bu, filme ayrılan para miktarıyla bağlantılı. Yani kendi vatandaşı olduğu ülkeye tahsis edilen kaynaklar ya ülke dışından ya da başka bir ülke tarafından sağlanmaktadır. Bu kavram, bu filmlerin nerede ve kimler tarafından üretildiği, bu sektörün altyapısı, film yapım şirketleri, dağıtım ve gösterim şirketleri kimin elinde olduğunu üzerinde çalışır. İkinci adım, flmlerdeki hikayelerin arkasındaki içeriğin, neye dayandığı ile ilgilidir. Yani, filmin içeriğinin ve mesajının ne hakkında olduğudur. Üçüncü adım, izleyicinin filme ne kadar yakın olduğudur. İzleyiciler gerçekten ne görmek istiyor? Ülkede diğer yabancı filmlere kıyasla çok sayıda Hollywood filmi var mı? Farklı ülke sinemaları ve farklı filmler her ulusta yerli filmlere göre daha fazla izlenirse, o ulus üzerindeki dış fikir ve görüşlerin etkisi daha fazla olacaktır. Tıpkı Hollywood filmlerinin dünya çapında yaygın olarak izlenmesi ve diğer ulusların kültürü, ahlaki ve sosyal değerleri üzerinde büyük bir etkisi olması gibi. Dördüncü adım, bir film bir filmden daha fazla olması için "*tamamen sinematik ve izleyicinin ve ulusunun hayal gücünü daha fazla yansıtıcı*" olması gerekmektedir (Higson, 1989).

Bu yazarlardan bir diğeri de Steven Kraftz. Kraftz, “Ulusal Sinema Kavramları” adlı makalesinde ulusal sinema üzerinden çözümlenebilecek unsurları belirlemeye çalışmıştır. Bu faktörler aynı zamanda (üretim, yayın ve teşhir, metin, hükümetin rolü ve kültürel özellikler) içerir. Bunlarda Higson'un görüşlerine çok yakın ve benzerler. Faktörleri inceledikten sonra, “ulusal sinema” kavramını daha iyi anlamaya ve yakınsamaya yardımcı oldukları ve bu faktörlerin bir sinemayı Hollywood sinemasından farklı kılan unsurlar olduğu sonucuna varıldı. Daha önce belirtildiği gibi, bu yazarların ve eleştirmenlerin görüşleri, ulusal sinemanın anlamını anlamaya yönelik (ciddi) bir yaklaşıma daha yakındır. Çünkü ulusal sinemanın kesin bir tanımı yoktur.

Kürtlerin özel durumu ve yaşadıkleri coğrafya nedeniyle, tüm dünya milletleri gibi Kürtler de mesajlarını, acılarını, sorunlarını dünyaya iletmenin bir yolunu bulmak zorundaydılar. Sinemanın ortaya çıkışı ve hızlı gelişimi ile birlikte sinemaya genel olarak tüm insanlar tarafından verilen değer, dünyanın en güçlü silahlarından biri haline gelmiştir. Dünya uluslarının birçoğunun ideolojilerini ya da yapmayı düşündükleri şey sinema aracılığıyla yaymaya çalışıyor. Kürtler de benzer şekilde amaç ve hedeflerine sinema aracılığıyla ulaşmaya çalışmış, sorunlarını ve acılarını sinema perdesine yansıtmışlardır.

Kürt sinemasının tarihi birkaç aşamaya bölünmüştür. İlk aşama Kürtlerle ilgili filmlerden oluşuyor. Ama filmin kadrosundan hiçbiri yönetmen ve yapımcı dahil olmak üzere Kürt değildir. Kürt sinema tarihinde bu aşamanın en ünlü filmlerinden biri, birçok Kürt sinemacı tarafından Kürt sinema tarihindeki ilk film olarak kabul edilen "Zare" (1923) fimidir. İkinci aşama, bir Kürt yönetmen tarafından yapılan filmlerden oluşuyor, ancak filmin kadrosunun çoğu Kürt değil ve filmin dili Kürtçe değil. Ya da bu aşamanın filmleri Kürt bir yönetmen tarafından yapılmamış ama film Kürtleri konu alıyor ve hatta filmin dili Kürtçe. Bu aşamada öne çıkan filmlere örnek olarak "Kara Tahta" (2000), "Yol" (1982) gösterilebilir. Üçüncü ve son aşama, bu filmlerin hikayesi, mekânı, dili, oyuncuları, yönetmeni ve kadrosu gibi film yapım sürecinin tamamen veya büyük ölçüde Kürtlerleden oluşmaktadır. Bu aşamadaki filmler (1999-2000) yıllarda başlar ve bu güne kadar devam etmektedir.

Kürt sinemasının tarihi yukarıda bahsedilen aşamalara göre Tarihsel olarak aralarında uzun yıllar vardır. Bu aşamalarda yapılan filmlerin sayısı da çok azdır. Kürt sineması bölgedeki diğer ulusal sinemaların gerisinde kalıyor ve çok geç başlamıştır. Kürt sinemasının gelişimi de ilk Kürt filminin yapımından bu yana çok yavaş olmuştur. Elbette Kürt sinemasındaki bu yavaşlama ve yavaş büyüme, birçoğu birbiriyle ilişkili bir dizi faktörden kaynaklanmaktadır. Elbette pek çok sebep vardır ama Kürt sinemasının gelişimindeki yavaşlamanın en önemlisinin siyasi sebepler olduğunu belirtmek gerekir. Kürtlerin Türkiye, Irak, İran ve Suriye'de yaşıyor olmaları, bu bakımdan tarih boyunca pek çok soruna yol açmıştır. Diğer bir neden, film yapımcıları, yönetmenler, montajcılar ve senaristler gibi film yapımı alanında yetenekli profesyonellerin eksikliğidir. Bu vasıflı insan eksikliğinden dolayı Kürt bölgelerinde sinema alanında nitelikli insan yetiştirecek ileri okul ve sanat okullarının sayısı az ya da hiç bulunmamasıdır.

1990'lara kadar Kürt sineması durağan kaldı ve herhangi bir değişime uğramadı. 1975-1985 arası Kürt sinema tarihinin altın çağı olarak kabul edildi. Yaratıcı yönetmen Yılmaz Güney'in filmlerinden dolayı bu aşamaya gelinmiştir. Birçok ünlü filme imza atmayı başaran Güney, çeşitli nedenlerle filmlerinde Kürtçe kullanmamıştır. Ancak filmlerinde Kürt toplumunun kültürü ve gelenekleri üzerinde, özellikle Kürt toplumdaki gecikmiş gelenek ve göreneklerine eleştirel bir bakışla çalışabilmiştir. O aşamadaki birçok sinemacı ve yönetmen, savaş ve bölgedeki siyasi durum nedeniyle ülkelerinden yurt dışına kaçmak zorunda kaldı. Kürt sinemasını yurt dışında da tanıtabilmeleri ümidiyle, büyük ölçüde başardılar. 1985-1995 yılları arasında çekilen filmlerin çoğunun açıkça Yılmaz Güney'in filmlerinden etkilendiğini belirtmek gerekir. 20. yüzyılın sonlarında ve 21. yüzyılın başlarında bölgede meydana gelen siyasi ve ekonomik değişimler yeni bir durumun ortaya çıkması neden oldu. Bazı Kürt sinemacılar da bu durumdan yararlanarak çeşitli filmler çekebilmiştir. Yeni koşullardan yararlanmayı başaran yönetmenler arasında, filmleri yurt içi ve yurt dışında pek çok tepkiyle karşılaşan ve Kürt sinema tarihinde yeni bir aşamanın başlangıcı olan yönetmenlerden (Bahman Ghobadi ve Jamil Rostami) bahsedilebilir.

2000 yılında "*Sarhoş Atlar Zam*" filminin vizyona girmesinin ardından Bahman Ghobadi Kürt sinemasında yeni bir aşama başlattı. Ghobadi, bu filmi ve hatta sonraki filmleri Kürt sinemasının birçok yönü açısından çok önemlidir. Birçok Kürt eleştirmen ve yönetmene göre Ghobadi'nin bu filmi, yani "Sarhoş Atlar Zamanı" Kürt sinemasının ilk filmidir. Çünkü filmin hem yönetmeni, hem oyuncuları, hem hikayesi hem de filmin kadrosu çoğu Kürtlerden oluşmaktadır. Bu nedenle eleştirmenler ve sinemacılar Ghobadi'nin bu filminin, ulusunun sorunlarını ve acılarını (Kürtçe ve Kürtçe içerikli) ekrana taşıyan ilk Kürt filmi olduğuna inanıyorlar. Bahmani Ghobadi'nin filmleri Kürt sinemasına yeni bir görünüm ve kimlik kazandırdı. Ve bu da Kürt sinemasının ileriye doğru birkaç adım atmasına ve çıkmazdan çıkmasına neden olmuştur. Bahmani Ghobadi'nin filmleri sadece İran'da ve Kürtler arasında değil, uluslararası düzeyde ve dünya festivallerinde de birçok ödül kazandı. Bu sayede Kürt sinemasının Kürt milletinde tanınmasına vesile olmuştur. Ghobadi'nin filmlerinden bir kaç yıl sonra, Ghobadi'nin filmlerinden ilham almış veya etkilenmiş birkaç genç Kürt yönetmen birçok ünlü film ürettiler. Yukarıdaki nedenlerden dolayı Ghobadi'nin Kürt sinemasının gelişmesinde, şekillenmesinde ve tanıtılmasında önemli bir rol oynadığı söylenebilir.

Ghobadi'nin filmlerinde Kürt geçimi ve yaşam biçimini net ve açık bir şekilde resim ettiğini söylenebilir. Elbette bu Ghobadi'nin ilk dört filminde görülmektedir. Diğer Ghobadi filmlerinde, filmlerinde "Gergedan Mevsimi" (2012), "Kimsenin Iran Kedilerinden Haberi Yok" (2009), "Dört Duvar" (2021) filmlerinin ana teması diğer dört film gibi olmasa da Kürt meselesi üzerinde bir kaç sahnede çalıştı. Direkt olarak olmasada Kürt müziği üzerinde çalışmıştır.

Bahman Ghobadi filmlerinde Kürt yaşamı ve geçim kaynakları üzerinde nasıl çalıştı, örneğin "Sarhoş Atlar Zamanı" (2000) Filmde Ghobadi, ebeveynlerini kaybetmiş birkaç çocuktan oluşan bir Kürt ailesinden bahsediyor. Bu çocukların her biri hayatta kalma mücadelesi veriyor. Bu film, sınırdaki Kürtlerin hayatlarını, dağlık bölgelerin zorluklarını, geçimlerini ve hayatta kalmalarını sağlamak için sürekli çalışmayı, hastalıklarla ve sosyal alışkanlıklarla yüzleşmeyi vb. Kürtlerin yaşamları ve geçim kaynakları hakkında bunlar ve daha pek çok şey filmde görülmektedir. "Anavatanımın Şarkıları" (2002) filminde, Bir baba ve iki oğlunun birini bulma yolculuğunda, Kürt yaşamıyla ilgili evlilik, yas, yerinden edilme, savaşın etkileri ve köylerin çölleşmesinin yol açtığı tahribat gibi pek çok konu bu baba oğulların yolculukları boyunca görülmektedir. kaplumbağalar da uçar 2004 filminde, savaş nedeniyle yerinden edilmiş çocukların ve ailelerin hayatlarını, Saddam rejiminin Kürtlere uyguladığı zulmü ve baskıyı, sınırda yaşamı ve Kürt yaşamı ve geçimi ile ilgili daha birçok konuyu işlenmiştir. Bahman Ghobadi'nin dördüncü filminde, yani Yarım Ay 2006 filminde, Bu film, Ghobadi'nin Kürtlerin sorunlarını, hayatlarını ve geçimlerini bir grup sanatçı ve müzisyen aracılığıyla tasvir ettiği diğer filmlerden biraz farklıdır. Hayatlarının zorluklarına rağmen, sanatçıların, özellikle de kadın sanatçıların karşılaştığı zorluklar ele almış. Film, sınır sorunlarına, kadın sorunlarına, dağlık bölgelerde yaşamanın zorluklarına ve Kürt kültürü ve kültürüyle ilgili bir dizi başka konu görülmektedir.

Kısacası, bu çalışmanın temel amaçlarından biri ulusal sinema kavramından yola çıkarak Kürt sinemasını analiz etmek ve Kürt sinemasında zaman içinde yaşanan gelişmeler ve ilerlemeleri açıklamaktır. Bazı eleştirmenlere göre Kürtlerin sinema alanında uzun bir geçmişi olmamasına rağmen ulusal sinema kavramının birçok özelliğini taşıyan bir sinemaya sahip olduğu inanmaktadırlar. Kürt sineması, ulusal sinema eleştirmenlerinin tartıştığı ve alıntıladığı özellikleri tam olarak yansıtmayabilir. Kürt sinemasının ömrünün kısalığından ve yaşadığı

sorunlardan bahsetmek önemli olsa da, sinema kavramının bazı önemli özelliklerini de içinde barındırmaktadır. Bu özellikler, 2000'den beri yapılan birçok Kürt filminde ve Bahmani Ghobadi filmlerinde, özellikle de "*Sarhoş Atlar Zamanı"* filminde bulunmaktadır.

Andrew Higson'a göre, ulusal sinema kavramının en önemli özelliklerinden biri ekonomiktir. Bu alandaki diğer birçok yazar ve eleştirmen tarafından bile vurgulanmıştır. Bu özelliğinden ve çalışmanın açık uçlu analizinden hareketle Bahman Ghobadi'nin filmlerinin ve Kürt filmlerinin bir kısmının ulusal sinema kavramı çerçevesinde gerçekleştiğini söylemek mümkündür. Çünkü "*Sarhoş Atlar Zamanı*" f ilmi ve Ghobadi'nin sonraki filmlerinden bazıları filmin kendisi tarafından yönetilmiş, senaryosu yazılmış ve yapımcılığı üstlenmiştir. Dolayısıyla bir yapımcı olarak Ghobadi'nin kendisi bir film üretme, yayınlama ve gösterme gücüne sahip olduğu söylenebilir. Filminin nerede, nasıl ve ne zaman gösterileceğine kendisi karar vermiştir. Bu, diğer birçok Kürt filmi için geçerlidir, çünkü diğer filmlerin çoğu kişisel düzeyde yapılmıştır. Bu, filmlerin yalnızca bir yönetmen, senarist ve yapımcı tarafından yapıldığı anlamına gelir.

Ghobadi'nin hayatı ve filmlerinin analizi sonucunda filmlerinin Kürt sinemasında etkili olduğu ve önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. Ghobadi'nin filmlerinin yeni bir Kürt sineması biçiminin gelişmesine ve sunumuna yol açtığını belirtmek gerekmektedir. Ayırca Ghobadi, birçok filminde Kürt kültürü ve gelenekleri üzerinde de çalışabilmiştir. Ve onları beyaz perdeye taşıyabilmiştir.

KAYNAKÇA

Anne Patrick Major, ‘‘Bahman Ghobadi’s Hyphenated Cinema an Analysis of Hybrid Authorial Strategies and Cinematic Aesthetics’’, (**Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi**, The University of Texas at Austin, May 2012). s.1-18.

Arnar Petursson, ‘‘The Revival of Film Realism-The case of neo-neo-realism’’, (**Published Master's Thesis,** University of Iceland, 2019).

Balibar, E.and Wallerstein, I. (Ed.), (1991). The Nation Form: History and Ideology. In Race, Nation, Class: Ambiguous Identities. Ch. Turner (Trans by.), London and New York: Verso, 1991. pp. 86-106.

Benedict, A. (1991). Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London and New York.

Bhabha, H. K. (Ed.), (1990) Introduction. In Nation and Narration. London and New York: Routledge. pp.1–7.

Crofts, S. (1993). Reconceptualising National Cinema’s. Quarterly Review of Film and Video. Harwood Akademik Press, USA, vol.14. pp.49–67.

Devrim Kılıç, ‘‘Vatansız Bir Haalkın Sineması: Kürt Sinemasının Yükselişi’’, **Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm**. M. M. Arslan (drl.). İstanbul: Agorakitaplığı, 2017, cilt.3, 140

Dr. Muhammad Kamal, ‘‘Kürt Sineması Kültürel Kimlik Arayışında’’, **Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm**. M. M. Arslan (drl.). İstanbul: Agorakitaplığı, 2017, cilt.3, s.30.

Elsaeseer, T. (1989). New German Cinema: A History. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

Felix Koch, ‘‘Bahman Ghobadi ve Politianın Poerikası’’, **Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm**. M. M. Arslan (drl.). İstanbul: Agorakitaplığı, 2017, cilt.3, s.194.

Grant, B. (2006). Schirmer Encyclopedia of Film: INDEPENDENT FILM–ROAD MOVIES. London, vol. 3.

Gülden TÜMER, ‘‘Bahman Ghobadi Sinemasında Hayvan

Higson, A. (1989) The Concept of National Cinema. Screen 30, vol. 4. pp. 36–46.

Higson, A. (2000), The Limiting Imagination of National Cinema. In Cinema and Nation. M, Hjort and S, Mackenzie. (Ed.), London and New York: Routledge. pp. 63–74.

Hill, J. (1997) British Cinema as National Cinema: Production, Audience and Representation. R, Murphy. (Ed.), London:BIF. pp. 244-54.

Hill, J. (1992). The Issue of National Cinema and British Film Production. D. Petrie. (Ed.), London:BIF. pp.10-21.

Hill, J. (1996) British Film Policy. Moran, A. (ed.), London:BIF.

Hill, J. (1999). British Cinema in the 1980s. Oxford: Oxford University Press.

Jameson, F. (1986). The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. London and New York: University Paperback/Routledge,.

Jano Rosebiani, ‘‘Federe Kürt Bölgesi’inde Sinema Durumu 1991-2008’’ **Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm**. M. M. Arslan (drl.). İstanbul: Agorakitaplığı, 2017, cilt. 3, s.81.

Kinder, M. (1993). Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain. Berkeley: University of California Press. pp. 7-8.

Metaforlarıyla Travma Anlatımı’’, (**Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi**, İstanbul Üniversitesi, 2020).

Morley, D. and Robins, K. (1990) No Place like Heimaf. Images of Home (land) in European Culture. New Formations, vol.12. pp.1–23.

Regan, T. (2005). Australian National Cinema. Routledge: London and New York, vol. 2.

Rosen, P., (1996). Nation and Anti-Nation: Concepts of National Cinema in the ‘New’ Media Era. Diaspora 5, no. 3. pp. 375–402.

School of Humanities, 2018).

Sert, S. (2019). Devletsiz Bir Ulusun Sineması. Ankara: Dipnot yayınları.

Shohat, E. and Stam, R. (Ed.), (1996). From Imperial Family to the Trans-National Imaginary: Media Spectatorship in the Age of Globalization. Durham, NC ve Londra: Duke University Press. pp. 155–170.

Street, S. (1997), British National Cinema. (1st Edition), London and New York.

Willemen, P. (1994). The National in Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory. London/Bloomington: BFI/Indiana University Press.

Williams, A. (2002). Film and Nationalism. New Jersey: Rutgers Unicersity Press.

Zuhal Bozbay, ‘‘Bahman Ghobadi Sinemasında Çocuk’’, (**Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi,** Marmara Üniversitesi SBE, 2019).

Kürt Sinemasının Geçmişi. (2020).
https://translate.google.com/?sl=tr&tl=fa&text=K%C3%BCrt%20Sinemas%C4%B1n%C4%B1n%20Ge%C3%A7mi%C5%9Fi&op=translate. 4.3.2021 tarihinde erişildi.

Bahrami, J. (2018). Prese Sinemay Kurdi. Rwangauraxna.
http://www.rwangauraxna.com/detail.aspx?IDNews=218 6.3.2021 tarihinde erişildi.
بەهرامی، جەمشید. (٢٠١٨). پرسی سینەمایی کوردی. ڕوانگەو ڕەخنە. لەو لینکەی سەرەوە لەبەرواری ٦,٣,٢٠٢١دا بینراوە.

Newzad, C. (2020). Sinemay Kurdi w Qayrani Filmsazi. Trans-Cultures Le 5 kanwne dwem blawkrawatewe. سینەمای کوردی و قەیرانی فیلمسازی - transcultures (trans-cultures.fr)
11.3.2021 2021 tarihinde erişildi.
نەوزاد، جەمال. (٢٠٢٠). سینەمایی کوردی و قەیرانی فیلمسازیی. ترانس کەلتوور. سورد لەو لیکەی سەرەوە وەگیراوە.

Hewraz, M. (2020). Qonaxekani Darkawtni Kurd Le Sinema we Benaxekani Sinemay Kurdi. Peyserpress. https://www.peyserpress.com/detail/5698 8.3.2021 tarihinde erişildi.
هەوراز، محەمەد.(٢٠٢٠) قۆناغەکانی دەرکەوتنی کورد لە سینەما و بناغەکانی سینەمایی کوردی. پەیسەر پرێس. سود لەو لینکەیی سەرە وەرگیراوە.

Kurdistan tv. Dani Darin, Le Beritanya Nawe Hlabja Debate Ser Staij. Le 24.1. 2019 Blawkerawetewe. https://kurdistantv.net/ku/2019/01/24/movies/ 12.3.2021 tarihinde erişildi.
کوردستان تیڤی. دانی دارین، لە بەریتانیا ناوی کورد دەباتە سەر ستەیج. لە ٢٤,١,٢٠١٩ بڵاوکراوەتەوە و لەو لینکەیی سەرەوە سود وەرگیراوە.

Beshe kurdi Dengi Amreka. Reportajek leser Filmi Kuri Babel. Le 22.6.2011 Belawkrawetewe. https://www.youtube.com/watch?v=voKaztWV-Lw 9.3.2021 tarihinde erişildi.
بەشی کوردی دەنگی ئەمریکا. ڕیپۆرتاژێک لەسەر فیلمی کوڕی بابل. لە ٢٢,٦,٢١١. بڵاوکراوەتەوە و لەولیکەیی سەرەوە سودوەرگیراوە.

Rewangew Rexne. Persi Sinemay Kurdi Le Daspekewe Ta Henwke. Le Sale 2019 Belawkrawetewe. http://www.rwangauraxna.com/detail.aspx?IDNews=218 14.3.2021 tarihinde erişildi.
ڕوانگە و ڕەخنە. پرسی سینەمایی کوردی لە دەستپێکەوە تا هەنوکە. لە ساڵی ٢٠١٩ بڵاوکراوەتەوە و لەو لینکەی سەرەوە سودوەرگیراوە.

Xesrew, S. (2020). Kurteyek Leser Mejuye Sinemay Kurdi.
https://www.khaktv.net/all-detail.aspx?jimare=20657&type=farhang 7.3.2021 tarihinde erişildi.
خەسرەوە، سینا.(٢٠٢٠) کورتەیەک لەسەر مێژوی سینەمایی کوردی. لەو لینکەی سەرەوە سوودوەرگیراوە.

Didimin. Beshi Sinema Le Koleji Huneri Zankoy Slemani Dekretewe. Le Sali 2016 Blawkrawtewe. https://didimn.com/ 15.3.2021 tarihinde erişildi.

دیدی من. بەشی سینەما لە کۆلێژی هونەری زانکۆی سلێمانی دەکرێتەوە. لە ساڵی ٢٠١٦ بڵاوکراوەتەوە و لەولینکەی سەرەوە سوود وەرگیراوە.

Bahrami, J. (2016). Sinemay Kurdistan Le Realizmewe Bo Sinemay Newe. http://denglog.blogspot.com/2013/11/blog-post_28.html 28.2.2021 tarihinde erişildi.
بەهرامی، جەمشید. (٢٠١٦). سینەمایی کوردی لە ڕیالیزمەوە بۆ سینەمایی نوێ. لەو لینکەی سەرەوە سود وەرگیرواوە.

Ardalan, S. (2021). Sinema we Kolonializim: Pishandanewey Kurd Le Sinemay Iranda. Jineftin.
ئەردەڵان، سەرۆ.(٢٠٢١). سینەما و کۆلۆنیالیزم: پیشاندانەوەیی کوردستان لە سینەمایی ئێراندا. ماڵپەڕی شنەفتن.

Oylum, R. ‘‘Dil Zengini İran Sineması 1: İran Kürt Sineması’’. 25 Ağustos 2019. https://www.gazeteduvar.com.tr/sinema/2019/08/25/dil-zengini-iran-sinemasi-1-iran-kurt-sinemasi 17.3.2021 tarihinde erişildi.

Oylum, R. ‘‘Suriye'de Sinema Hareketleri’’. 11 Mayıs 2014. http://www.sinemadunya.com/2014/05/11/suriyede-sinema-hareketleri/ 18.3.2021 tarihinde erişildi.

Al-Karim, A. ‘‘Suriye'nin kuzeydoğusunda sinema endüstrisi’’. 2020. https://shermola.net/?p=1757 18.3.2021 tarihinde erişildi.

Gill, V. ‘‘Mano Khalil: A Dangerous Language’’. 15 Mayıs 2015. https://www.guernicamag.com/a-dangerous-language/ 19.3.2021 tarihinde erişildi.

Abdullah, X. ‘‘Ünlü yönetmen: Kürt sineması günden güne gelişme kaydediyor’’. 21-11-2019. Rûdaw.tv. https://www.rudaw.net/turkish/culture/21112019 19.3.2021 tarihinde erişildi.

Alluş, K. ‘‘Kürt sineması son dönemine rağmen dünyada geniş bir yer kaplıyor’’. 22 Mart 2021. رغم حداثة عهدها تحتل السينما الكُردية مساحة كبيرة عالمياً - الأيام السورية (ayyamsyria.net) 19.3.2021 tarihinde erişildi.

Bahrami, J. ‘‘Li ser civaka kurd û sînemaya wê’’. 20/06/2018. https://asoyroj.com/new/detail.aspx?=hewal&jmara=16711&Jor=10 21.3.2021 tarihinde erişildi.
بەهرامی، خەمشید."دەربارەیی کورد وە کۆمەڵگاکەیی". ٢١,٣,٢٠٢١. لەو لینکەیی سەرەوە سودوەرگیراوە.

Abdullah, A. ‘‘Hevpeyvîn bi sînemagerê Kurd Hîşam Zaman re’’. 19 kasım 2019. https://arasabdullah26.blogspot.com/ 15.4. 2021 tarihinde erişildi.
عەبدوڵا، ئاراس. "گفتوو گەک لەگەڵ هیشام زەمان". ١٩,١١,٢١٩. لەو لینکەیی سەرەوە سودوەرگیراوە.

Sema Kurd.net. ‘‘Fîlma Hîşam Zaman di Festîvala Fîlman a Yoteborî de xelata fîlma herî baş girt’’. 19 Aralık 2014. فیلمێکی هیشام زەمان خەڵاتی باشترین فیلمی فێستیڤاڵی یۆتێبۆری پێ بەخشرا | semakurd.net 18.4.2021 tarihinde erişildi.
ماڵپەڕیی سەماکورد." فیلمێکی هیشام زەمان خەڵاتی باشترین فیلمی فێستیڤاڵی یۆتێبۆری پێ بەخشرا". ١٩,١٢,٢٠١٤. لەو لینکەیی سەرەوە سودوەرگیراوە.

Mag Cinema. ‘‘Travelling Oslo: Rencontre avec Hisham Zaman’’. 5 Şubat 2015. https://lemagcinema.fr/festivals/travelling-oslo-rencontre-avec-hisham-zaman/ 19.4.2021 tarihinde erişildi.

Leuven Mindgate. ‘‘SAHIM OMAR KALIFA’’. 2021. https://www.leuvenmindgate.be/international/sahim_omar_kalifa 4.5. 2021 tarihinde erişildi.

Gullan media. ‘‘ Kurdek bû endamê komîteyeke Oscarê’’. 9 temmuz 2016. https://translate.google.com/?sl=en&tl=tr&text=uly%209%2C%202016&op=translate 5.5.2021 tarihinde erişildi.
گۆڵان میدیا. "کوردێک بوو بە ئەندامی لیژنەیەکی خەلاتی ئۆسکار". ٩,٧,٢٠١٦ لەو لینکەیی سەرەوە سوودوەرگیراوە.

Moury, G. ‘‘Sahim Omar Kalifa: Le contexte politique permet de rendre un film plus intéressant’’. 16/11/2017. https://www.lesoir.be/124591/article/2017-11-16/sahim-omar-kalifa-le-contexte-politique-permet-de-rendre-un-film-plus 5.5.2021 tarihinde erişildi.

Seren, D. ‘‘As a child, I dreamt that Rambo would help us fight Saddam’’. 14.11.2012. https://cineuropa.org/en/interview/229402/ 6.5.2021 tarihinde erişildi.

Gulami, A. ‘‘Sînemaya Kurdistanê, Gelo ev Sînema Sînemayeke Neteweyî ye?’’. 27 Aralık 2017. سینمای کردستان ،آیا این سینما یک سینمای ملی است؟ - کردستان فردا | کردستان فردا (kurdistanefarda.com) 6.5.2021 tarihinde erişildi.

Choi, J. (2006). Berokai Saraki Sinemay Natawey. Wargeran: Babak Tabraei. Wergeraw le: Selsefe w Sinema- Werznamey Cinema Farabi, J.61, Tehran.
چوی، جینهی (١٣٨٥)، اصل ایدهی سینمای ملی، ترجمه: بابک تبرایی، بر گرفته از: فلسفه و سینما: فصلنامه سینمایی فارابی، شماره ٦١، تهرا

Gulami, A. Sinemay Netewe. Îdrîs Ebdî(wergeran). Asoyrojhalat, Kasım 2013. Lapere 10
ئەمیر گۆڵامی. سینەمایی نەتەوە. وەرگێرانی، ئیدریس عەبدی. گۆڤاری ئاسۆیی ڕۆژهەڵات. ١١,٢٠١٧، لاپەرە ١٠.

MacDougall, D. (2008). Aya Antropolojiyaki Binraw haya?. Wargeran: Nasir Fokohi. Wergerawe le Morvnasi Wenay we Entografi. Tehran: Blewkrawey Ney.
مک داگل، دیوید (١٣٨٧). آیا انسانشناسی تصویری وجود دارد؟ ترجمه: ناصر فکوهی، برگرفته از: در آمدی بر انسانشناسی تصویری و فیلم اتنوگرافی، تهران: نشر نی

Mollai, H. ‘‘Nasname hêmana herî girîng a sînemaya kurdî ye / Îran fîlma kurdî pêş dixe’’. 17 Nisan 2017. هویت مهمترین عنصر سینمای کُرد/ایران پیشگام حمایت از فیلم کردی است - خبرگزاری مهر | اخبار ایران و جهان | Mehr News Agency. 3.4.2021 tarihinde erişildi.
حلیمه، ملایی." هویت مهمترین عنصر سینمای کُرد/ایران پیشگام حمایت از فیلم کردی است". ١٧، ٤، ٢٠١٧. لەو لینکەیی سەرەوە سودوەرگیراوە.

Salah, H. ‘‘Kawsar Jabara: Sînemaya Kurdî zêdetir sînemayeke festîvalê ye’’. 19,4,2018. https://www.rudaw.net/sorani/culture/19042018 17.6.2021 tarihinde erişildi.
هیوا، سەڵاح. "کەوسەر جەبار:سینەمایی کوردیی زیاتر سینەمایی فیستیڤاڵەکانە". ١٩،٤،٢٠١٨. لەو لینکەیی سەرەوە سود وەرگیراوە.

Judy, H. ‘‘Sînemaya Kurdî û pirsgirêka nasnameyê’’. **Film Dergisi,** No:1, (Kasım 2009), s.26-31.
حەسەن جودیی، "سینەمایی کوردی و پرسی ناسنامە"، گۆڤاری فیلم، ژمارە،١، کانوونی دووەم ٢٠٠٩. لا، ٢٦-٣١.

Niazi, A. ‘‘Sînemaya Kurdî û Zehmetiyên Wê’’. **Asoya Rojhilat-Kurdî û sînema**, No:7,(1 Kasım 2013), s.6.

Cemal, N. ‘‘Sînemaya Kurdî û Krîza Fîlmçêkirinê’’. 5 Ocak 2020. سینەمای کوردی و قەیرانی فیلمسازی - transcultures (trans-cultures.fr) 20.6.2021 tarihinde erişildi.
نەوزاد، جەمال. "سینەمایی کوردیی و قەیرانی فیلمسازی". ٥,١,٢٠٢٠. لەو لینکەیی سەرەوە سود وەرگیراوە.

Sherza, Sh. ‘‘Çima sînemaya kurdî nikare li ser lingan bisekine?’’. 12 Haziran 2019. https://www.hawler.in/index.php/2017-12-28-23-19-46/item/12733-2019-06-12-11-42-23 20.6.2021 tarihinde erişildi.
شڤان، شێرزاد. "بۆچی سینەمایی کوردی ناتوانێت لەسەر پێی خۆیی بوەستێت". ١٢,٤,٢٠١٩. لەو لینکەیی سەرەوە سودوەرگیراوە.

‘‘Jiyan, Fîlm û Xelatên Bahman Ghobadî’’, **Film Dergisi,** No:6, (Ocak 2011), s.16-18.
"بەهمەنی قوبادیی ژیان، فیلم و خەڵاتەکانی"، گۆڤاری فیلم، ژمارە،٦، کانونی دەووەم ٢٠١١. لا،١٦-١٨.

Raza Alipur, ‘‘Wexta ku hewa serxweş e, çend têbînî li ser fîlmê Dem ji bo Hespên Serxweş.’’, **Film Dergisi,** No:6, (Ocak 2011), s.43-46.
ڕەزا عەلی پور، "ئەوکاتەی هەواش مەست دەبێت، چەند سەرنجێک لەسەر فیلمی ساتێک بۆ مەستی ئەسپەکان"، گۆڤاری فیلم، ژمارە،٦، کانوونی دووەم ٢٠١١، لا، ٤١-٤٦.

Tanrıverdi, A. S. ‘‘İnsanlık Sınırlarımız Üzerine: Sarhoş Atlar Zamanı’’, 17 Haziran 2015. https://indigodergisi.com/2015/06/insanlik-sinirlarimiz-uzerine-sarhos-atlar-zamani/ 12.9.2021 tarihinde erişildi.

‘‘Kurdish Iranian new wave cinema: The Songs of My Mothers Land – Marooned in Iraq (2002)’’, Joe's Garage, February 1st, 2015. https://joesgarage.nl/archives/10683#more-10683 14.9.2021 tarihinde erişildi.

Tülay Bingöl, ‘‘Kaplumbağalar da Uçar: Savaş Ortamında Büyüyen Çocuklar’’, BİA Haber Merkezi, 29 Mayıs 2016. https://m.bianet.org/bianet/sanat/175283-kaplumbagalar-da-ucar-savas-ortaminda-buyuyen-cocuklar#_ftn1 17.9.2021 tarihinde erişildi.

Tulika Bahadur, ‘‘TURTLES CAN FLY’’, April 15, 2016. https://onartandaesthetics.com/2016/04/15/turtles-can-fly/ 17.9.2021 tarihinde erişildi.

Roger Ebert, ‘‘Children teetering on the border’’, April 14, 2005. https://www.rogerebert.com/reviews/turtles-can-fly-2005 18.9.2021 tarihinde erişildi.

Janet Castois, ‘‘Nîv meh dê bêkêmasî be’’, Werger: Farnûş Amir, **Film Dergisi,** No:6, (Ocak 2011), s.42.

جانێت کاستیۆس، " نیوەمانگ کامل دەبێت"، وەرگێرانی: فەرنووش ئەمیری. گۆڤاری فیلم، ژمارە،٦ ، کانوونی دووەم ٢٠١١، لا، ٤٢.

Shara Mustafa, ‘‘Gotarek li ser fîlmek nîv-heyv’’, 14 Ocak 2017. https://www.rwangauraxna.com/detail.aspx?IDNews=2376 . 20.9.2021 tarihinde erişildi.
شارا موستەفا، "وتارێک دربارەی فیلمی نیوەمانگ"، ١٤،١،٢٠١٧. لەو لینکەی سەرەوە سوود وەرگیراوە.

Karimi, T. (2013). Sînematîk. Silêmanî: Çapxaneya Serdem.
تەهای کەریمی، (٢٠١٣). سینەماتیک. سلێمانی: چاپخانەی سەردەم.

Tofîq Amanî, ‘‘Kiselekan, dergehek nû û hinekî cûda’’. **Film Dergisi,** No:6, (Ocak 2011), s.50-52.
توفیق ئامانی، "کیسەڵەکان، دەرگایەکی نوێ و تاڕادەیەکیش جیاواز". گۆڤاری فیلم، ژمارە،٦ ، کانوونی دووەم ٢٠١١، لا، ٥٠-٥٢.

Aza Yusuf, ‘‘Bahman Ghobadî her tim dostê mirovan e’’. **Film Dergisi,** No:6, (Ocak 2011), s.58-59.
ئازا یوسف، " بەهمەن قوبادی هەمیشە مرۆڤ دۆست". گۆڤاری فیلم، ژمارە،٦ ، کانوونی دووەم ٢٠١١، لا، ٥٨-٥٩.

Kawa Kiani, ‘‘Xweza li Sînemaya Ghobadî’’. **Film Dergisi,** No:6, (Ocak 2011), s.60-62.
کاوە کیانی، " سروشت لە سینەمای قوبادیدا". گۆڤاری فیلم، ژمارە،٦ ، کانوونی دووەم ٢٠١١، لا، ٦٠-٦٢.

Mesûd Mihrabî, ‘‘Ez deyndarê sînemaya Îranê me û li wir fêrî sînemayê bûm’’. Werger: Kawa Oisi. **Film Dergisi,** No:6, (Ocak 2011), s.20-23.
مەسعود میحرابی، " من قەرزاری سینەمای ئێرانم و لەوێ فێری سینەما بووم". وەرگێرانی: کاوە ئوەیسی. گۆڤاری فیلم، ژمارە،٦ ، کانوونی دووەم ٢٠١١، لا، ٢٠-٢٣.